



MUSIKALSK

LEDERSKAP

Dirigentrollen mellom
magi og metode

Dag Jansson

Masteroppgave
Höst 2008

Institutt for musikkvitenskap
Universitetet i Oslo



Forsidebilder:

Utsnitt fra Gustav Klimts (1862 – 1918) Beethoven-frise i Secession-galleriet i Wien. Den øverste delen har tittel *Ridder i rustning*, og sies å være et portrett av komponisten og dirigenten Gustav Mahler (1865 – 1911). Mahler dirigerte forøvrig Beethovens 9. symfoni ved åpningen av utstillingen i 1902. Den nederste delen har tittel *Englekoret*.

Taken from start to finish, the story of conducting is a chronicle of individual endeavour and ambition, modulated by violent circumstances in the surrounding society. Conducting, like most forms of heroism, rests on the use and abuse of power for personal benefit.

- Norman Lebrecht, musikkskribent

[Conducting takes] the power of leadership, an infinite capacity for taking pain, unlimited patience and a real gift for psychology [...] a constitution of iron and be ready to appear good-humoured in the face of the most maddening frustrations.

- Sir Adrian Boult, dirigent

*Jeg kjenner meg så trygg på
at han vet hvor han skal føre meg
når han står der.
Og jeg kan bare konsentrere meg
om det jeg skal gjøre, å synge.
Han klarer å gi meg de riktige
innsatsene og følelsene.*

- korsanger

Forord

Dette prosjektet er blitt til ved sammenfall av mange erfaringer, påvirkninger og idéer. Det må ha startet med et halvt liv som korsanger under Carl Høgsets ledelse. Jeg lærte å gjenkjenne de store musikalske øyeblikkene, og erfarte suget etter å ville ha mer av dem. Hvordan skapes de øyeblikkene, og hva er det ved lederskapet som gjør at de oppstår? En annen påvirkning har vært erfaringen med ledelse av høykompetente og selvbevisste bedriftsrådgivere. Du har ikke mer makt enn de synes du fortjener. Hva er det ved lederskapet som gjør at du kan rettferdiggjøre din rolle? En av forutsetningene er mentorskap; kompromissløse krav kombinert med stor generøsitet med hjelp og veiledning. Gjelder dette også musikalsk lederskap? Tone Bianca Dahl ryddet opp i mine basisferdighetene som dirigent. Hun lærte meg også betydningen av å kunne musikken ut og inn, og så ville noe med den. Per Sigmund Thorp viste meg det kroppslige ved dirigering, så åpenbart og likevel ubegripelig. Hva er lyden av en hånd? Hva gjør at en kroppsbewegelse blir til en klingende musikalsk gest? Gjennom hverdagssamtaler med min ektefelle Helle Høie oppdaget jeg at grunnlaget for psykomotorisk terapi, pusten, er det samme som grunnlaget for alle musiske bevegelser. Har virkelig pust noe med lederskap å gjøre? Min veileder, Even Ruud, åpnet døren til det store og rikholdige området musikkterapi, som mer enn noe annet har lært meg noe om musikkens innerste vesen. Gleden var stor ved å oppdage at de store musikalske øyeblikkene, teamets kollektive pust og det kroppslige ved musikkens bevegelse hang sammen. Jeg ble nysgjerrig på å forstå musikalsk lederskap nærmere, særlig fordi det var så vanskelig å beskrive, uten enten å bli svevende banal eller bare praktisk. En takk til dere som har levert ingredienser til nysgjerrigheten.

Jeg vil også takke sangerne i Vox Humana og Indre Østfold Kammerkor for at jeg regelmessig blir konfrontert med meg selv og konsekvensene av eget lederskap. Videre vil jeg takke Kjell André Engen og hans ledergruppe i Capgemini Norge AS for viljen til stadig å la seg eksperimentere med i ukjent terreng. Og sist, men ikke minst, en stor takk går til Helle Høie og Maria Jansson for hjelp med språklig opprydning og korrektur på flere stadier i prosessen.

Dag Jansson

Larkollen, oktober 2008

Innholdsfortegnelse

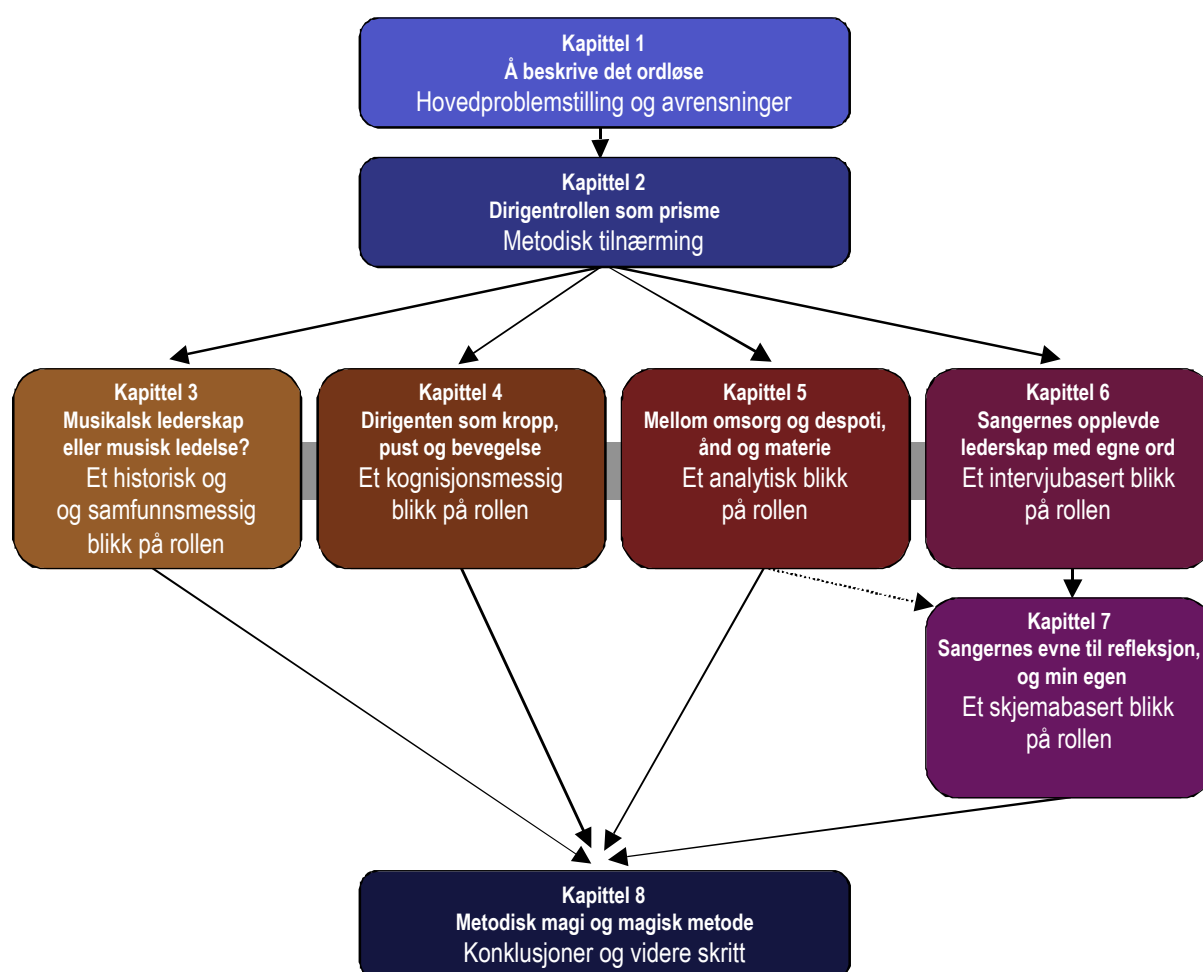
Forord.....	iii
Innholdsfortegnelse.....	iv
1. Å beskrive det ordløse	1
<i>Vil dirigenter la seg beskrive?</i>	<i>1</i>
<i>Gestisk og verbalt lederskap.....</i>	<i>3</i>
<i>Ingen problematisering uten begreper.....</i>	<i>5</i>
<i>Hovedproblemstilling</i>	<i>6</i>
Prosjektets hovedproblemstilling er å begrepsfeste og problematisere dirigentrollen, med følgende fokus:.....	6
<i>Delproblemstillinger og forskningsspørsmål</i>	<i>6</i>
Deskriptiv problemstilling: Fange eller konstituere kordirigenten og kordireksjon som diskursivt fenomen.....	6
Kritisk problemstilling: Avgjøre hvor kontekstavhengig opplevelse musikalsk lederskap er	7
Normativ problemstilling: Utvikle en modell for musikalsk lederskap	8
<i>Musikerens ståsted.....</i>	<i>8</i>
<i>I og utenfor musiseringssituasjonen</i>	<i>11</i>
<i>Kor og orkester</i>	<i>12</i>
2. Dirigentrollen som prisme.....	16
<i>Kryssende disipliner.....</i>	<i>17</i>
<i>Koret som kollokvium.....</i>	<i>19</i>
Kvalitative intervjuer.....	20
Skjemabasert undersøkelse	22
3. Musikalsk lederskap eller musisk ledelse?	23
<i>Dirigentrollen</i>	<i>23</i>
<i>Dirigentlitteraturen</i>	<i>28</i>
<i>Musikk som mål og middel.....</i>	<i>32</i>
4. Dirigenten som kropp, pust og bevegelse.....	34
<i>Metaforiske forbindelser mellom lyd og bevegelse.....</i>	<i>35</i>
<i>Kroppslig kognisjon.....</i>	<i>37</i>
<i>Dirigering på tre nivåer.....</i>	<i>39</i>
<i>Lydobjekter og bevegelsesobjekter</i>	<i>42</i>
<i>Dirigering og mening.....</i>	<i>44</i>
5. Mellom omsorg og despoti, ånd og materie	47
<i>Dele opp en hel rolle?</i>	<i>47</i>
<i>Dirigentattributter – enda et forsøk</i>	<i>49</i>

<i>Detaljerings av attributter</i>	52
Visjon/musikalsk idé	52
Etisk grunnlag / motiver	53
Musikalsk vilje/selvstendighet	54
Spennings/energioverføring	54
Integrasjon/presisjon	54
Andre faktorer	55
<i>Andvendelse av lederskapsattributter</i>	56
6. Sangernes opplevde lederskap med egne ord	58
<i>Absolutte betingelser</i>	59
Kontakt	59
Oppriktighet	61
Autoritet	64
Visjon	65
Troverdighet	67
Intensitet	69
Mentorskap	71
<i>Innstuderingsprofil</i>	73
Problemfokus	74
Lydbildefokus	74
Fagfokus	75
Meningsfokus	76
<i>Helhetsbilder</i>	77
7. Sangernes evne til refleksjon – og min egen	80
<i>Lederskapets observerbarhet</i>	80
<i>Godt og dårlig musikalsk lederskap</i>	81
<i>Kvalitativ oppsummering av profiler</i>	82
<i>Relativ betydning av lederskapsattributtene</i>	83
<i>Gyldighetsområde</i>	86
<i>Verdien av blandet metode</i>	88
8. Metodisk magi og magisk metode	90
<i>Modell for lederskap</i>	91
<i>Begrepsmessig bro?</i>	92
<i>Diskurs og diskursorden</i>	94
<i>Videre arbeid</i>	95
9. Litteratur	98

Vedlegg 1: Colin Durrants "Model for an effective choral conductor"	102
Vedlegg 2: Lederskapsattributter og kilder	103
Vedlegg 3: Spørsmålsliste for A-gruppen.....	104
Vedlegg 4: Spørreskjema for B-gruppen	105
Vedlegg 5: Datasammendrag for B-gruppen	110

• • •

Grafisk illustrasjon av innholdsfortegnelsen:



1. Å beskrive det ordløse

Vil dirigenter la seg beskrive?

Dirigentrollen og dirigenter er noe de aller fleste vil ha observert, enten det er maestroen i nyttårskonserten fra Wien, læreren i skolekoret eller bandlederen i lørdagsfjernsynet. Det er noe velkjent ved rollen, selv om mange kanskje ikke vet hva den innebærer. Musikalsk lederskap foregår i større eller mindre grad der mennesker musiserer sammen. Hvordan lederskapet foregår, derimot, varierer mellom ulike kulturer og musikkstiler, såvel som gjennom ulike epoker i historien. Her kunne det være fristende å definere fenomenet musikalsk lederskap mer presist, dirigentrollen likeså. Jeg avstår her likevel bevisst fra definisjoner, fordi mitt prosjekt er å klargjøre og forstå dirigentrollen bedre. Definisjoner kan på dette stadium like mye begrense assosiasjoner og forståelse som de klargjør. Det er likevel behov for å presisere hvordan jeg vil bruke begrepene. For det første vil jeg bruke begrepet dirigent slik vi normalt oppfatter det i forbindelse med et moderne orkester eller kor, i en vestlig kunstmusikalsk forstand. Det betyr at jeg knytter dirigentrollen til musikk og ensembler hvor det finnes en tydelig dirigentrolle og en dirigenttradisjon. Dermed er det ikke behov for å velge inn eller ut musikk som har en mer eller mindre distinkt dirigenttradisjon, eller problematisere om den har hatt det eller kunne ha det. Når jeg bruker begrepet musikalsk lederskap mener jeg ikke nødvendigvis noe annet enn dirigentrollen, jeg ønsker bare å stimulere til en vid begrepsforståelse og ikke begrense assosiasjonene til bestemte rolleoppfatninger. For det andre går jeg inn i den tradisjonen hvor dirigentrollen innebærer ledelse av et musiserende ensemble uten at dirigenten selv er musiserende instrumentalist eller sanger. Musikalsk lederskap er ikke nødvendigvis noe annet når dirigenten også selv spiller eller synger, men det er de distinkte dirigeringsfunksjonene som blir satt under lupen. Mitt prosjekt handler primært om kordirigenten og kordirigering. Imidlertid vil jeg på mange punkter hente referanser fra orkesterverdenen og ikke skille mellom kor og orkester. Jeg vil senere komme tilbake til flere av disse begrepsavgrensningene og drøfte konsekvensen av dem. Jeg vil også gjennom rapporten komme tilbake til definisjonsspørsmålet på ulike indirekte måter, ved å sirkle inn og belyse dirigentrollen fra flere kanter.

Colin Durrant (2003:38) konstaterer at noen dirigenter ”får kontakt” og stiller spørsmålet: ”Is this phenomenon just a mystery, as some well-known conductors would have us believe, or is it something we can deconstruct and analyze?” Han antyder dermed at det

finnes et slør over rollen som tildekker hva den egentlig handler om og hvordan den kan forstås. Men han går enda lenger ved å hevde at dette er en villet tilsløring, at dirigenter ser det i sin interesse å bevare mystikken. Dette kunne kanskje forsvares med en uskyldig selvironi blant dirigenter. Men Durrant føler åpenbart ubehag når han konstaterer at han har hørt ukomfortabelt mange som sier at de spiller eller synger på *tross* av dirigenten; en dirigent kan ødelegge musikk og hindre musisering. Det synes åpenbart at dirigentrollen både fortjener og behøver et avslørende blikk. Hvorfor har så dirigentfaget unnskluppet systematiske studier? Vil dirigenter la seg studere? Thomas du Quercy Ahrén (2002:226) konkluderte i sin avhandling:

[...] jag har kunnat konstatera att det hos flera av de dirigentlärare jag träffat inte bara finns en brist på systematisk genomarbetade teorisystem för olika företeelser som rör ämnet för denna avhandling, utan också att det förekommer en relativt utvecklad skepticism mot tanken på ett sådant system.

Han konstaterer at det finnes omfattende teori for musikkanalyse, herunder harmonilære, formanalyse, historie og sosiologi, likeledes innenfor språk og kommunikasjonsprosesser. Til og med for bevegelse, dans og mimekunst finnes velutviklet teori og begrepsapparater. Samtidig sier han at det er totalt fravær av dette innenfor dirigering. Også når det gjelder praktiske ferdigheter hevder han at en tilsvarende vegring finnes. Sangere og instrumentalister trener daglig på puste- stryke-, ansats-, og anslagsteknikk. Selv utøvere på høyt nivå fortsetter å holde grunnleggende teknikk ved like. Takteringsteknikk og gestikk er dirigentens tilsvarende basisferdighet, men takteringsteknikk er noe bare nybegynnende dirigenter holder på med, ifølge du Quercy Ahrén (2002:229). Han nevner dirigentlærer Per Sigmund Thorp ved Norges Musikkhøgskole som et unntak. Thorp er blant de få som har utviklet et enkelt opplegg for systematisk øvelse i grunnleggende slagteknikk. Det er basert på kroppslig balanse, naturlige fall og meditative øvelser. Det påfallende er ikke at opplegget finnes, men at så få andre finnes.

Hvis vi så løfter blikket fra dirigentens enkelte ferdigheter til rollen i større sammenheng kan vi muligens finne noe av forklaringen på vegringen mot å definere og kodifisere. Norman Lebrecht gjennomgår i boken *The maestro myth: Great conductors in pursuit of power* historien om de store dirigentlegendene. I en relativt kynisk og ironiserende innledning spør han:

How, then, does one distinguish genuine talent from a flashy impostor? Given the nebulous and indeterminate nature of conducting, the art of a good conductor is impossible to define (Lebrecht, 1991:7)

Han antyder for det første at det for dirigentrollen finnes spillerom for sjarlatanen. Videre betegner han rollen som tåkebelagt (*nebulous*), slik at den unnslipper nærmere definisjon. Hvis man aksepterer dette, sier det seg selv at dirigering er et fag som vanskelig lar seg beskrive eller underlegges systematisk undersøkelse. Han bemerker i tillegg:

The physical art of conducting can be easily learned; the intangible spiritual side has to come from somewhere within. An imposing personality is not enough to impress an orchestra (loc.cit.).

Selv om man kunne kodifisere det fysiske aspektet, lar han det åndelige forbli utilnærmelig. Rollens mangesidighet bidrar til at den er vanskelig å gripe. Den spenner fra fortolkning og estetikk via tekniske og musikalske ferdigheter til pedagogikk og prosjektplanlegging. Ved første øyekast skiller ikke musikalsk lederskap seg fra et hvilket som helst annet lederskap. Likevel er det en rimelig hypotese at musikalske lederskap stiller enda større krav til alle de ulike disiplinene som inngår. Kravene settes på spissen, siden musisering er øyeblikkskunst, hvor alt må stemme samtidig. De fleste ledere i andre virksomheter behøver sjelden beherske alle fasetter like godt samtidig, kanskje ikke en gang i løpet av samme dag. Til tross for dirigentrollens bemerkelsesverdige kompleksitet, er den i beskjedne grad beskrevet, analysert og forstått på en helhetlig og systematisk måte. Likevel vil de fleste musikere ha deltatt i meningsutveksling om dirigenter og direksjonsstiler. Kanskje er musikere og sangere de som står nærmest til å oppfatte både helheten og rikholdigheten i musikalsk lederskap? I dette prosjektet vil korsangeren være startpunktet for å beskrive og forstå dirigentrollen. Dirigentens lederskap har til hensikt å få ensemblet til å musisere i henhold til hans eller hennes musikalske idéer og realiseringen må nødvendigvis foregå gjennom korsangerens opplevelse av lederskapet.

Gestisk og verbalt lederskap

Alt lederskap innebærer kommunikasjon og påvirkning med en bukett av virkemidler. Mennesket er ganske enkelt multi-modalt i sin væremåte. Sagt på en annen måte, foregår ledelse både gjennom det lederen er, sier og gjør. For dirigenten vil modus i stor grad være gitt av situasjonen. Under fremførelse er kun det gestiske lederskap i virksomhet. Under innstudering brukes en kombinasjon av verbalt og gestisk lederskap. Idealet er tradisjonelt at verbal instruksjon skal begrenses til der gester ikke strekker til. En god blanding av verbalt og gestisk lederskap sees gjerne i seg selv på som et tegn på lederskapets kvalitet. Utenfor musiseringssituasjonen vil andre sider ved dirigentens væremåte og adferd også spille inn, også indirekte faktorer som rykte og forhistorie. Det er imidlertid ingen tvil om at det gestiske

lederskapet står i en særstilling. Ikke bare er bevegelse det eneste som er tilgjengelig i fremførelsessituasjonen. Bevegelse er også ett ordløst modus i forbindelse med et annet ordløst modus; selve musikken. Kierschow (1991:131) sier i sin bok *Musikk og mening*:

Det er selvsagt fristende når man driver *vitenskap* innen musikk og søker de håndgripelige resultater, å tale som om man har omtalt *det hele*, når man har omtalt det omtalelige.

Det er nettopp som førspråklig eller utenomspråklig fenomen at musikk som bevegelse, form og uttrykk er unikt. Selv om musikkens forbindelser til samfunnet, historien, følelsen osv. nødvendigvis er tilstede og representerer det oversettelige ved musikk, er det likefullt sekundært, ifølge Kierschow. Her ligger en særskilt utfordring når det gjelder beskrivelse og analyse. Hvordan sette ord på fenomener vi egentlig ønsker å holde unna ordenes fangenskap? Hvordan analysere fenomener som får sin mening gjennom syntese og helhet, ikke oppsplitting, kategorisering og delperspektiver? Om vi er i stand til å verbalisere rundt musikalsk lederskap, hvor meningsfylt er det? Korsangerens ståsted kan undersøkes på to hovedmåter; ved å *observere* lederskapets virkninger og ved å undersøke sangerens *egne* erfaringer. Sangerens egen erfaring representerer noe unikt, siden den er forbindelsesleddet mellom dirigentens intensjon og dens virkning. Det er derfor vanskelig å komme utenom sangerens egen refleksjon og verbalisering, selv om det er forbundet med flere problemer. Det mest grunnleggende problemet er refleksjonsnivået hos sangerne omkring temaet. Er korsangere i stand til å reflektere over det musikalske lederskap utover det selvfølgelig og åpenbare? Hvor stor del av dirigentens arbeidsarena er egentlig forstått av sangerne? Eller er det slik at korsangere i praksis bare vil reflektere over en liten del av dirigentens arbeid og at mye av virkningen forblir skjult, er underbevisst – selv om det faktisk virker? Siden såvidt mye av dirigentens signalgivning er ikke-verbal, vil også den gjensidige kommunikasjon i stor grad være ikke-verbal. At selve kognisjonen under musisering har et sterkt innslag av bevegelsesemulering (noe som blir nærmere beskrevet i kapittel 4) understreker betydningen av gester i forhold til ord. Det forhindrer ikke at både dirigent og sanger kan reflektere over lederskapet, men refleksjon og verbalisering er ingen forutsetning for at den musikalske kommunikasjon skal fungere. Noen vil til og med kunne hevde det motsatte, at refleksjon og verbalisering er kontraproduktivt. Litt forenklet kan man si at musikalsk lederskap mer er en opplevelsesarena enn en diskusjonsarena. Betydning av det gestiske i forhold til det verbale ved musikalsk lederskap er altså på den ene siden problematisk fordi vi kan lokkes ut av musiseringens og dirigerings kjerne ved bruk av språket. Det kan skje i selve dirigeringssituasjonen, hvis språklig lederskap overtar der gestisk lederskap er mer egnet. Det kan også skje litt mer subtile i observasjon og analyse av musikalsk lederskap ved at vi

glemmer at vi begrepsfester et utenomspråklig fenomen. På den annen side er balansen mellom det gestiske og språklige faktisk et aspekt ved musikalsk lederskap og i seg selv er en del av undersøkelsens gjenstand.

Ingen problematisering uten begreper

Selv om sangere skulle ha et velutviklet refleksjonsnivå omkring egen praksis og musikalsk lederskap, er det ikke åpenbart at evnen til å begrepsfeste er like sterk. Det er tenkbart at sangere har et høyt refleksjonsnivå (*qua* opplevelse), men at selve ordbruken blir grunn, upresis eller inkonsistent. Denne faren er overhengende, fordi store musikalske opplevelser og gode dirigenterfaringer lett blir mytomspunnede og magiske. Det ligger i hele musikkens vesen at den gir opplevelse som overskrider språket. Det er vanskelig å sette ord på et utenomspråklig fenomen, det er nettopp dette som gjør at musikk og musisering er egnet til kommunikasjon og terapi der andre intervensjoner kommer til kort. Det kunne være fristende undersøke et såvidt utenomspråklig fenomen som dirigentrollen uten å gå veien om språket. Dette er likevel hverken mulig eller ønskelig, et begrepsapparat er middel til å utveksle erfaring og opplevelse. Det er derfor ingen vei utenom å forsøke å fange korsangeres erfaringer og opplevelser via en intervjubasert metode. Siden mulighetene for datafangst avhenger av hvor reflekterte korsangere er og i hvilken grad de er i stand til å sette ord på erfaringene, er det også nødvendig å resonnerer omkring *grensen* for sangernes tenkning.

Utgangspunktet for dette prosjektet er at dirigentrollen som fenomen i beskjeden grad er beskrevet, problematisert og forstått. Rollen er i enda mindre grad vært underlagt et systematisk og vitenskaplig blikk, og den vinkelen som er aller mest fraværende er musikerens og korsangerens. Konsekvensen er vi mangler en felles ramme for forståelse av musikalsk lederskap, noe som berører alle som musiserer i ensemble. Hensikten med prosjektet er, innenfor et masterprosjekts begrensninger, å bidra til økt bevissthet om det musikalske lederskapets mange fasetter og til felles forståelse av den mangeslungne dirigentrollen.

Hovedproblemstilling

Prosjektets hovedproblemstilling er å begrepsfeste og problematisere dirigentrollen, med følgende fokus:

Innretning

- Hvordan lederskapet *virker*, i motsetning til lederskapets *intensjoner*.
- Undersøkelsens gjenstand er den *opplevde* virkning, til forskjell fra den objektivt *observerte* virkning (her forstått som observert av en tredjepart).

Ensembletype

- Kor innenfor en vestlig kunstmusikalsk tradisjon.
- Høyt nivå, det vil kor med sangere som i hovedsak har høyere musikkutdanning og dirigenter med høyere musikkutdanning.

Situasjon

- Musiseringssituasjonen, dvs. innstudering og fremførelse, til forskjell fra tilgrensende aktiviteter som repertoarplanlegging, opptaksprøver, økonomistyring m.m.
- Dirigenten som *distinkt* rolle, altså som ikke-syngende og ikke-spillende musiker.

Hvis jeg skulle forsøke å parafrasere prosjektets problemstilling, ville det være følgende: Å bygge en begrepsmessig bro mellom de to ytterpunktene *ubeskrivelig magi* og *spesifikke dirigentferdigheter*. I resten av dette kapitlet vil jeg først beskrive delproblemstillingene nærmere og deretter behandle noen av avgrensningene ovenfor i detalj.

Delproblemstillinger og forskningsspørsmål

Deskriptiv problemstilling:

Fange eller konstituere kordirigenten og kordireksjon som diskursivt fenomen

Dette handler om hvilke begreper korsangeren bruker om det musikalske lederskapet, hvilke ord han eller hun setter på opplevelsen av dirigenter og direksjon. Spørsmål som må stilles er: Hva kjennetegner et musikalsk lederskap som oppleves som godt? Hva er det som foregår når lederskapet fungerer? Hvordan oppleves et dårlig musikalsk lederskap? Beskrivelse av dirigentrollen handler også om forskjeller mellom godt lederskap og dårlig lederskap.

Hvordan vil korsangeren beskrive forskjeller mellom dirigenter? På hvilke punkter er forskjellene størst? Hva er betydningen og konsekvensen av disse forskjellene?

Hvorvidt det er riktig å anvende diskursbegrepet om opplevelsen av musikalsk lederskap avhenger av i hvilken grad det overhodet finnes en felles begrepsarena blant korsangere. Det er slett ingen selvfølge, siden musisering mer er en opplevelsesarena enn en diskusjonsarena. Jeg bruker her diskurs litt upresist som *en måte å tale om og forstå et utsnitt av verden på*, ifølge Winter Jørgensen og Phillips (1999:9) et praktisk utgangspunkt for videre undersøkelse. Til en viss grad vil det måtte finnes en del felles begreper, om ikke for noen annen grunn enn at sangere snakker sammen i forbindelse med felles aktivitet og felles opplevelse. Men det er godt tenkbart at samtalearenaen er mindre enn opplevelsesarenaen. Videre er det tenkbart at samtalearenaen er lite fruktbar, selvsagt ikke som samværsform, men kanskje som diskurs. Problemstillingen er per definisjon adresserbar med en intervjubasert tilnærming. Selv beskjedne funn vil være av verdi, siden det finnes så lite skrevet om sangeres opplevelse av musikalsk lederskap. To forhold kan imidlertid begrense verdien av funnene. Det ene er utsagnskraften i funnene, altså hvor tydelige og ikke-trivielle de er. Det andre forholdet som kan redusere verdien av funnene er rekkevidden av dem, altså gyldighet utover den informantgruppen som funnene baseres på.

Kritisk problemstilling:

Avgjøre hvor kontekstavhengig opplevelse musikalsk lederskap er

Dette handler om variasjoner i situasjon og kontekst for musikalsk lederskap og i hvilken grad dette gir ulik opplevelse av og forståelse for lederskapet. Det handler dermed også om universelle kontra spesielle forventninger til en dirigent. Hvilke forventninger til en dirigent er universelle og hvilke er forbundet med bestemte grupper av sangere? Er det også kanskje slik at noen forventninger er mer individuelle enn gruppespesifikke? I den grad det er relevant å anvende diskursbegrepet, handler dette målet om diskursens gyldighet, det som ofte kalles diskursorden. Den deskriptive problemstillingen er ukomplisert i den forstand at funnene ikke behøver å gjøre krav på gyldighet utover de avgrensningene som er valgt. Det er betydelig mer omfattende og komplisert å generalisere funnene eller forstå hvor grensene for hvor funnene går. Undersøkelse av feltets diskusorden er dermed et enormt arbeid og faller langt utenfor rammen av dette prosjektet. Det vil likevel være mulig å komme med enkelte vurderinger av problemstillingen og peke på hvordan den kan bearbeides i eventuelle senere arbeider.

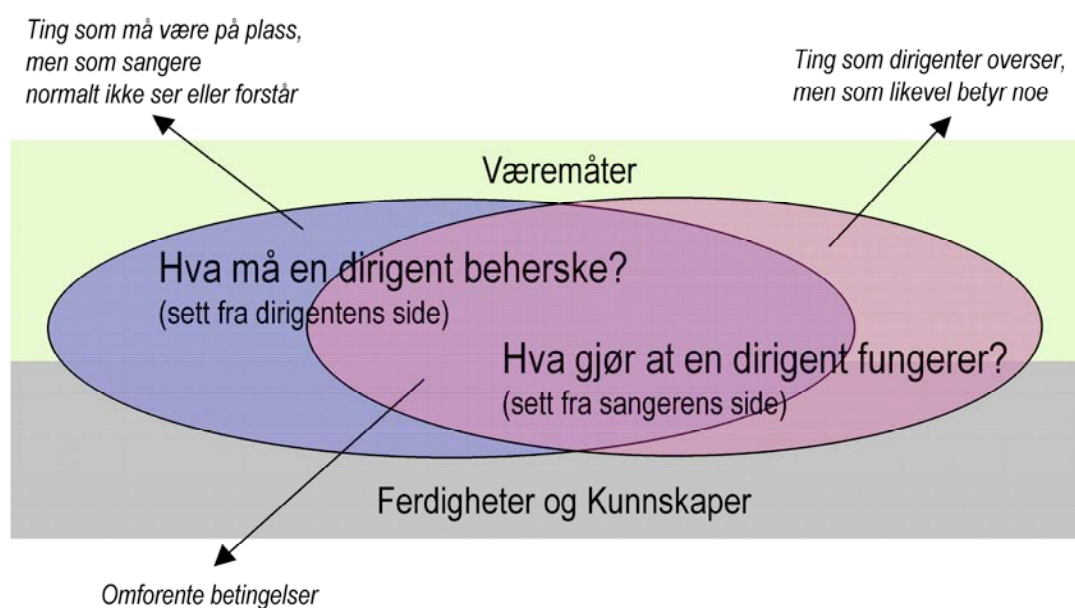
Normativ problemstilling: Utvikle en modell for musikalsk lederskap

I sin enkleste form innebærer en modell å sette begreper i sammenheng, slik at vi forstår noe mer enn bare enkeltbegrepene. Det bør være mulig å sammenstille de begrepene korsangere bruker, slik at sammenhenger og avhengigheter tydeliggjøres. Dette kan vi kalle en deskriptiv modell. Forskjellen mellom en verbal beskrivelse, å fange musikalsk lederskap som diskursivt fenomen, og en deskriptiv *modell* er at en modell fortolker diskursen og kobler den til annen kunnskap om musikalsk lederskap. I hvilken grad det vil være mulig å etablere en deskriptiv modell på bakgrunn av en intervjubasert tilnærming, vil avhenge av hvor tydelige mønstre som fremkommer i intervjuene. En *normativ* beskrivelse av dirigentrollen, derimot, innebærer ikke bare å ta standpunkt til hva som inngår i musikalsk lederskap, men også å kunne forutsi godt eller dårlig lederskap og kunne forklare hvorfor og hvordan det er slik. Det innebærer at vi kan skille ulike dirigenters lederskap fra hverandre og forklare hva konsekvensene av forskjellene er. Det forutsetter videre innsikt i hva slags avveininger sangere gjør og hvordan de avveier ulike dirigentattributter mot hverandre. Selv om det er realistisk å forsøke å etablere en deskriptiv modell i prosjektet, ligger en normativ modell langt utenfor rekkevidde. Noen spredte refleksjoner omkring en normativ modell bør være mulig og en deskriptiv modell kan i beste fall være et grunnlag for utvikling av en normativ modell etter og utenfor dette prosjektet.

Musikerens ståsted

Det meste av litteraturen handler om det musikalske lederskapet sett fra dirigentens ståsted. Det er motivene, intensjonene og fremgangsmåten som er i fokus. Det er også skrevet en del fra sidelinjen, av biografer og historikere som har tatt for seg dirigeringens utvikling og betydning. Det er skrevet betydelig mindre om dirigentrollen sett fra musikerens og koristens ståsted, med andre ord hvordan direksjon og dirigenten *virker*. Selv om dirigentlitteratur og –metodikk har sangerne for øyet når man tar dirigentens ståsted, er det likevel en annen tilnærming å *starte* med sangernes ståsted. Det er tenkbart at begrepsbruk, sammenhenger, avveininger og preferanser ser annerledes ut med sangernes øyne. Det kan også tenkes at sider ved det musikalske lederskapet ikke er godt forstått eller at sider ved rollen kommer i nytt lys ved å ta sangerens vinkel. Det spørsmålet som besvares av den pedagogisk orienterte litteraturen, herunder mesterdirigenten som artikulterer sin tenkning og praksis, er: Hva må en

dirigent kunne? Hvilke ferdigheter må en dirigent besitte for å være effektiv? Svarene innebærer mer eller mindre systematisk kategorisering av kunnskaper og ferdigheter. Siden dirigentrollen er så mangfoldig, vil det være mange måter å dele den opp på, og ulike beskrivelser må nødvendigvis ta utgangspunkt i et bestemt faglig eller vitenskaplig rammeverk. Det spørsmålet som må stilles med sangerens ståsted vil måtte være: Hva er det som gjør at det musikalske lederskapet fungerer? Å skille mellom dette spørsmålet og pedagogens spørsmål kan synes som flisespikkeri. Det er imidlertid noen viktige forskjeller. Vi kan illustrere overlapp og forskjeller mellom de to spørsmålene med figur 1.



Figur 1: Illustrasjon på forskjell mellom observasjonssteder.

Vi vil forvente at det er en stor grad av overlapp, siden en stor del av nødvendige dirigentferdigheter bidrar til at lederskapet fungerer sett fra sangerens side. Men det er ikke urimelig å anta at det finnes sider ved dirigentrollen som sangeren normalt ikke ser eller ikke forstår. For eksempel vil selv meget utrenede amatørsangere respondere intuitivt på en dirigents gester uten at de overhodet er klar over at de gjør det. Altså virker ferdigheten uten at sangeren nødvendigvis vil observere, artikulere eller reflektere over hva som gjør at dette aspektet av lederskapet fungerer. At det finnes en dirigentenes *black box* er neppe annerledes enn for et hvilket som helst annet fagområde. Noe virker selv om det er et lukket område for de fleste. Denne sonen er en selvinnsynende påminnelse om at det neppe er mulig å formulere en dirigentprofil eller dirigentmodell alene basert på hva sangere synes eller tror. Påminnelsen er for så vidt gyldig for enhver type lederskap, politisk såvel som industrielt, og bærer i seg faren for legitimering av maktmisbruk. Siden den uinnvidde ikke kan forstå dette, vil noen

hevde at lederskapets premisser må overlates til de som forstår. For musikalsk lederskap er dette kanskje mindre farlig enn i samfunnslivet forøvrig, men erkjennelsen at dirigenten og sangeren har hver sin blindsoner for den andres ståsted er et metodisk varsku. For dette prosjektet er den metodiske følgen at en intervjubasert beskrivelse av dirigentrollen potensielt vil mangle noe. Dette noe vil måtte avsløres på andre måter, ikke minst gjennom dirigenters egen erfaring.

Hva handler så den andre sonen, hvor de to synsvinklene ikke overlapper, om? Dette er de sidene ved et musikalsk lederskap som er viktig for at det skal fungere, men som likevel ikke lar seg fange av antatte kunnskaper og ferdigheter. Nå kunne man hevde at dersom den pedagogiske beskrivelsen er god nok og dirigenten innsiktsfull nok, er denne sonen tom. Det er uansett vanskelig å tenke seg at det ikke vil kunne være en forskjell mellom sangerens opplevelse og dirigentens ferdighet. Hvordan ser sangeren at det fungerer? Forbindelsesleddet mellom ferdighetene og opplevelsen vil bestå av en blanding av gjøren og væren, altså dels hva dirigenten kan og gjør og dels dirigentens personlighet og væremåte. Man kan lett argumentere for at en god og virksom væremåte er en del av ferdighetskravene. Men det er like lett å se hvor vanskelig det er å begrepsfeste og kompetansefeste væremåte. Samtidig synes disse flyktige og unnslippende sidene ved musikalsk lederskap å være avgjørende for hvordan det fungerer. Historien er full av markante dirigenter som fikk det til, til tross for åpenbare og allment erkjente mangler, for eksempel når det gjelder gestikk. Det er godt mulig at det er nettopp dette fenomenet som har gitt opphav til mystikken rundt rollen og store dirigenter. Prosjektets utgangspunkt er at det må være mulig å komme dette nærmere inn på klingen. Sangerens vinkel får dermed en dobbel verdi. Den vil bidra til å sette ord på begreper og ferdigheter som er velkjent innenfor dirigentlitteraturen, men den vil også bidra til å utforske de sider ved rollen som er mindre adresserbare med pedagogens blikk, og kanskje per definisjon umulig å se med pedagogens blikk.

Intervjuer av korsangere har vært gjort i noen sammenhenger, for eksempel Sandberg Jurström (2001) med fokus på læring, Schjelderup (2005) med fokus på motiver, og Persen (2005) med fokus på motiver og utbytte. Durrant (2003) henviser i sin bok ofte til egen praksis og intervjuer med sine sangere, men jeg har ikke kunnet finne noen som har systematisk har intervjuet sangere i den hensikt å *forstå*, *begrepsfeste* eller *definere* det musikalske lederskapet. Et hovedfagsarbeid av Christian Breistein (2004:7) sier at ”dirigentyrket er et myteomspunnet men lite undersøkt område”. Breistein har basert sitt arbeid på intervjuer av tre orkestermusikere og tre dirigenter. Arbeidet, som har en klar orkesterfokus, gir flere interessante innspill til temaet, men det går heller ikke dypt inn i

begrepsbruk og fortolkning. Thomas du Quercy Ahréns avhandling har et didaktisk perspektiv på orkesterdirigenten, men berører så vidt også mer allmenne lederskapsaspekter ved rollen. Likefullt er ståstedet dirigentens. Han konkluderer også med at fagområdet er preget av ”en betydande brist på kopplingar til vetenskaplig forskning och till teorier inom närliggande dicipliner/läroemnen” (du Quercy Ahrén, 2002:219).

Til tross for et mer rikholdig tilfang til direksjonslitteraturen de siste årene, består likevel det hovedinntrykk at den er preget av dirigentens ståsted og at den er basert på dirigenters egen tenkning og praksis. I en dypere forståelse av hvordan det musikalske lederskapet virker, synes musikernes og sangernes vinkel å mangle. Mitt prosjekt er å utforske dette tilsynelatende tomrommet. Man kan også tenke seg andre ståsteder enn dirigentens og musikerens. Det finnes flere interessenter til det musikalske lederskapet, blant andre komponisten og dirigenteleven. Innenfor rammen av en filharmonisk organisasjon eller et operahus finnes roller som regissør, koreograf, danser og mange flere som i større eller mindre grad er innenfor dirigentens rekkevidde og organisasjon. Likevel vil musikeren og sangeren stå i en særstilling blant interessentene. Lederskapet er her direkte, uomtvistelig og vedvarende.

I og utenfor musiseringssituasjonen

Det meste av dirigentlitteraturen skiller i liten grad mellom de ulike situasjonene det utøves lederskap i. Mange av forfatterne vandrer rundt på dirigentarenaen som subjekter og ser verden fra sitt ståsted. I beste fall forteller dette at dirigentrollen er en helhetlig og sammenhengende rolle, hvor det er unaturlig å opptre med ulike hatter. Et litt mer skeptisk synspunkt er at mange dirigenter er ganske ureflekterte over hvordan de virker og over at virkningen kan være forskjellige i ulike situasjoner. *De facto* lederskap utøves kontinuerlig, også når lederen ikke gjør det bevisst. Med fokus på de musikalske målene vil det ofte kunne være slik at tilsynelatende utenommusikalske sider ved lederskapet neglisjeres, selv om det har konsekvenser for musikken. Det finnes en uendelighet av anekdoter om berømte dirigenter, såvel som amatører, når det gjelder alt fra forberedthet og administrativ ryddighet til etikk, avtalebrudd og erotiske eventyr. Norman Lebrechts bok *The maestro myth: Great conductors in pursuit of power* handler i stor grad om bakenforliggende sider ved dirigentrollen, sider som likevel har stor innvirkning på oppfattelsen av rollen, musikerens forhold til dirigenter og ikke minst hele forretningslivet rundt de store orkestrene.

Taken from start to finish, the story of conducting is a chronicle of individual endeavour and ambition, modulated by violent circumstances in the surrounding society. Conducting, like most forms of heroism, rests on the use and abuse of power for personal benefit. Whether such heroism is desirable in music, or a necessary evil, remains open to debate (Lebrecht, 1991:11)

Det ville vært mulig å legge an et bredt perspektiv på dirigentrollen, i betydning situasjoner lederskapet utøves i og måter lederskapet kommer til uttrykk på. Det finnes et stort tilgrensende felt som har med ledelse av kunst- og kulturorganisasjoner å gjøre, såvel som dirigenten i utøvelsen av sine utenommusikalske oppgaver. Jeg velger imidlertid å konsentrere arbeidet om *musiseringssituasjonen*, det vil si innstudering og fremførelse. Jeg vil ikke se nærmere på samfunnsmessig betydning, sosial ramme og administrativ organisering. Jeg vil heller ikke se på rollen i det nærmusikalske området, som i programkomitéer, rekrutteringsprosesser og liknende. Fokus på musiseringssituasjonen gjør at de musikalske målene vil være utgangspunktet for det musikalske lederskapet, mens andre mål kommer mer i bakgrunnen. Ved å vinkle arbeidet mot musiseringssituasjonen ledes oppmerksomheten mot de vanskeligst beskrivbare fenomenene, de ”magiske øyeblikkene”. Det er ingen tvil om at utenommusikalske aspekter ved lederskapet påvirker musiseringen vesentlig. Jeg vil ikke systematisk neglisjere disse, men eventuelt vinkle dem i forhold musiseringen. Jeg synes det er grunn til å være skeptisk til en ”kulturbyråkratisk” innfallsvinkel til musikalsk lederskap. Det vil nok kunne være fristende i et forsøk på å profesjonalisere amatørmusikklivet, men åpenbart feil hvis målet er å forstå kjernen av dirigentrollen. Derfor unngår jeg bevisst å bruke ordet *korleder*, selv om det er et godt ord for å beskrive de fleste kordirigenters virke.

Innenfor avgrensningen *kor* velger jeg å konsentrere meg om kor på *høyt nivå* med *klassisk profil*. Med høyt nivå menes kor hvor sangerne gjennomgående har høyere musikkutdannelse eller er musikkstudenter og dirigenten har høyere dirigentutdannelse. Med klassisk profil menes kor hvis repertoarprofil dekker hele eller deler av den europeiske kanon fra de siste hundreårene. Dette inkluderer ofte også elementer av folkemusikk, verdensmusikk, gospel og annet, men da fortsatt med en europeisk vokaltradisjon. Motivet med denne avgrensningen er ikke å utelukke musikkstiler, men simpelthen det at det for denne profilen eksisterer en tydelig dirigenttradisjon og –praksis.

Kor og orkester

Det meste av litteraturen omhandler spesifikt orkester eller kor. Selv om orkester og kor har mange likheter, er også forskjellene åpenbare. Den viktigste er at symfoniorkesteret er mer komplekst organisert, blant annet representert ved et ledelseshierarki med konsertmester,

ledere på ulike instrumentgrupper osv. Dette hierarkiet er høyst konkret og i full virksomhet under musiseringen. Det delte lederskap mellom cembalist og fiolinist på slutten av 1700-tallet var kanskje mer et eksempel på arbeidsdeling enn på hierarki. Utydelig rangordning var nok en av grunnene til at modellen ikke kunne vedvare. Orkesterets organisering i dag er blant annet knyttet til at de ulike instrumentgruppene har sin egen toneproduksjon, klangfarve og spillestil. Det er neppe tilfeldig at orkesterets størrelse, kompleksitet og arbeidsdeling utviklet seg samtidig med og på en beslektet måte som industrielle organisasjoner. Likevel er det bemerkelsesverdig at en kunstnerisk organisasjon gjør bruk av såvidt mange av mekanismene fra industrielle, ja til dels militære strukturer, alt fra kravet om prosesseffektivitet i prøvesituasjonen til regulering av makt. Symfoniorkesteret fremstår som et ektefødt barn av modernismen, som en hvilken som helst annen industriell organisasjon. I forlengelsen av dette, med sammenbruddet i modernismens tro på den store fortellingen og den monolittiske organisasjonen, kunne man også hevde at det store symfoniorkesteret blir stadig mer utfordret av andre formater, både innenfor kunstmusikken og populærmusikken.

Til tross for at koret er enklere i så måte, med ett instrument og én type toneproduksjon, besitter koret, ifølge den franske komponisten og dirigenten Désiré-Émile Inghelbrecht (1949:15), egenskaper som også bør være ideal for orkesterdirigenten. Han mener orkesterdirigenten bør ”gjenfinne det sanne uttrykket til den enkle kordirigent¹” som blant annet kan innebære å ”tidvis forlate det angitte tempos monotoni²” og ”unngå at taktstreker og taktslag stykker opp de melodiske linjer³”. De som har erfaring fra både orkester og kor vil trolig ha opplevd hvordan dirigenter bruker metaforer fra den andre ensembletypen for å illustrere en instruksjon. En orkesterdirigent vil ofte eksplisitt si at en instrumentstemme må synge, og ofte faktisk foresynger en frase. På den annen side vil en kordirigent kunne bruke begreper som ”mer legato – bruk mer bue” eller ”presist som trompetrekka i et storband”. Metaforbruk har nettopp til hensikt å si det samme på en annen måte. Likhetene mellom ensembletyper vil naturlig være størst når det gjelder musisering i sin alminnelighet og minst når det gjelder toneproduksjon. Ensembles størrelse, kompleksitet og organisering vil sette ulike krav til lederskap og orkesteret har som nevnt vanligvis en mer hierarkisk organisering enn et kor. Men koret er også komplisert ved at instrumentet er egen kropp, med all den sårbarhet og de begrensninger (men også muligheter) som ligger i det. Det stiller en del tilleggskrav til dirigentrollen når det gjelder håndtering av ensemblet, både teknisk og

¹ ”retrouver la vérité d’expression du simple maître de chapelle”

² ”abandonnant parfois la monotonie des temps indiqués”

³ ”éviter la hachure des lignes mélodiques [...] par influence des barres de mesure et des temps battus”

menneskelig. En sanger kan ikke distansere seg fra sitt instrument på den måten en instrumentalist kan legge det vekk eller skaffe seg et nytt. Flere hovedoppgaver har adressert problemstillinger av denne typen, blant andre Bergesen (1993), Baalsrud (2003), Imerslund (2000), Persen (2005) og Schjelderup (2005).

Den estiske dirigenten Tõnu Kaljuste⁴ uttrykte på et seminar at hans viktigste oppgave var å ”invitere til å puste med ham”. I dette ligger en erkjennelse av hvor kraftig rollemodell en dirigent er. Mennesket har ikke bare en evne, men en sterk tilbøyelighet til å mime. Denne er dypt fundert i menneskets evolusjon og foregår i stor grad uavhengig av bevisst oppmerksomhet og vilje. Fenomenet, som er nærmere omtalt i kapittel 4, illustrerer hvorfor det er mulig for en dirigent med sin pust, gester og adferd å påvirke musikere og sangere. Effekten er allmenngyldig, den er også i virksomhet hos sangere uten noen som helst kunnskap og kodefortrolighet med dirigeringsens semiotikk. Det er en rimelig antagelse at effekten er mer *direkte* mellom en kordirigent og sangere enn mellom en orkesterdirigent og instrumentalister. Dirigenten og sangeren er på en måte kroppslig i samme situasjon, ved at sangeren vil kunne kopiere dirigentens pust. En strykers musiserende pust vil være buestrøket. Mens en lang tone fra en stryker både kan være på innpust og utpust, vil den for en sanger alltid være på utpust. Hensikten med dette resonnementet er å foreslå at de kroppslige sidene ved musikalsk lederskap i kor er særdeles viktige, og om mulig enda mer umiddelbare enn i et instrumentensemble.

Det er et interessant valg å gjøre, om en beskrivelse av musikalsk lederskap bør skille mellom orkester og kor eller tilstrebe et mest mulig felles blikk. Min egen erfaringsbakgrunn er både fra orkester og kor, men min dirigentpraksis er som kordirigent. Jeg har valgt å konsentrere min oppmerksomhet om kor som ensembler. Det betyr på ingen måte at resonnementene nødvendigvis er annerledes for instrumentensemble. For ikke å skape unødvendig distanse eller oppkonstruerte forskjeller mellom ensembler, velger jeg å bruke nøytrale og forenende ord der det ikke er et poeng å tenke spesifikt vokalt eller instrumentalt. Med denne presiseringen overlater jeg til leseren selv å reflektere over i hvilken grad de ulike resonnementene er relevante for orkester og orkesterdirigering. Det kan være nyttig å tenke på forskjellene, ikke bare som forskjeller mellom ensembler, men også som forskjeller i musikkformat. Den symfoniske musikken fordrer en større arkitektonisk oversikt enn det typiske korverk. På den annen side kan et avansert a cappella-verk kreve mer finmasket gestikk enn det typiske orkesterverk. Selv om lederskapsutfordringene er

⁴ Norges Musikkhøgskole, 8-9 mars 2008.

forskjellige, må det nødvendigvis også eksistere en stor fellesarena. I kapitlene som omhandler egen empiri vil all oppmerksomhet rettes mot kor som ensembletype.

2. Dirigentrollen som prisme

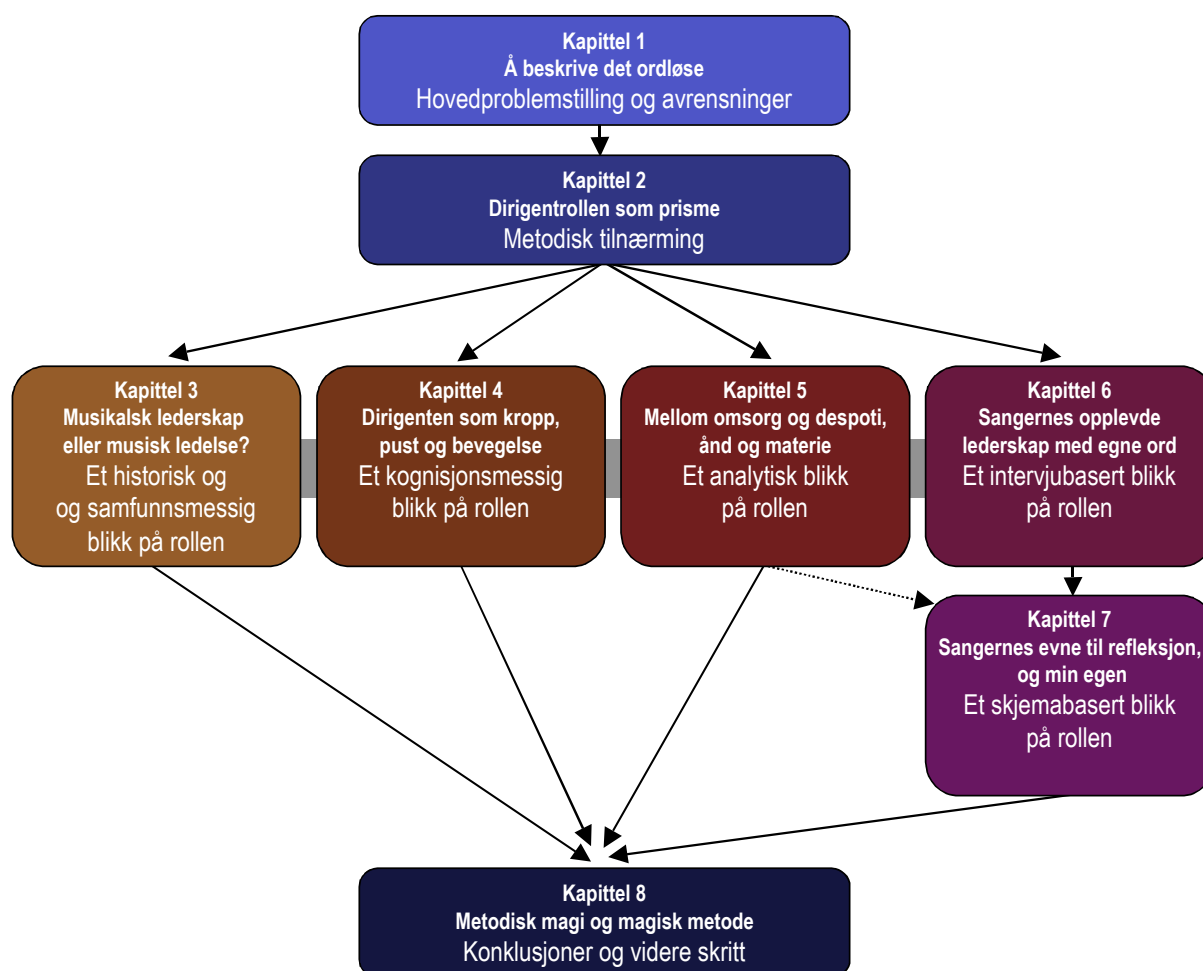
Dette kapittelet omhandler den metodiske tilnærmingen til hovedproblemstillingen. Så langt er dirigentrollen omtalt uten noe forsøk på å definere den nøyaktig. Det kunne også være fristende å definere begrepet lederskap mer presist. Det ville kreve en bred problematisering av ulike kontekster for lederskap, foruten mål og midler innenfor disse. Jeg velger imidlertid fortsatt bevisst ikke å gå definisjonsveien, hverken for lederskap i sin alminnelighet eller musikalsk lederskap og dirigentrollen spesielt. Fenomenene er så mangesidige og vanskelige å gripe, at jeg finner det mer fruktbart å se det nyttige i mangesidigheten og avståelse fra definisjoner. Jeg velger heller en indirekte måte; beskrive fasetter av lederskap, komponenter som samlet kanskje ikke definerer, men i det minste fanger viktige sider ved musikalsk lederskap. Ved å velge sangernes ståsted som innfallsvinkel, følger det også at innramming og definisjon av begrepet i en viss grad må overlates til sangerne, i det minste bli farvet av hva sangerne tenker. Jeg tenker på dirigentrollen som et prisme. Avhengig av hvilken vinkel vi ser den i og hvordan den belyses, vil den fremstå på ulike måter og fremvise ulike trekk. Dirigentrollen er flere ting på samme tid og jeg velger fem ulike belysningsmåter:

- Et historisk blikk på rollen (kapittel 3).
- Beskrive forbindelsen mellom bevegelse og musikk gjennom relevant litteratur fra musikkognisjonsfeltet, siden det gestiske aspekt ved dirigentrollen er så sentralt (kapittel 4).
- Konstruere et sett av attributter som samlet innrammer rollen, ved å anvende tilgrensende fagområder og naturlige paralleller (kapittel 5).
- Artikulere (eller konstituere) dirigentrollen som diskursivt fenomen, gjennom åpne, kvalitative intervjuer med sangere (kapittel 6).
- Undersøke sangeres forståelse av attributtene i punkt tre ovenfor og sammenlikne med funn fra de kvalitative intervjuene (kapittel 7).

Denne tilnærmingsmåten kan betegnes som en utpreget blandet metode. Gjennom de fem belysningsvinklene bør det være mulig å beskrive dirigentrollen, karakterisere dens fasetter på en bedre måte og forstå sammenhengen mellom rollens ulike sider. Selv om denne blandede metoden ikke nødvendigvis bør eller kan lede til noen presis definisjon, bør den kunne ha en betydelig definerende kraft, også når det gjelder fenomenet lederskap i sin alminnelighet.

Rapportens struktur er illustrert i figur 2. Kapitlene 3-6 kan leses uavhengig av hverandre. Men siden de representerer ulike vinkler på det samme tema understøtter de

hverandre, og leder frem mot resonnementene i kapittel 6 og 7. Kapittel 7 gir mest mening når det leses på grunnlag av kapittel 5 og 6. Kapitlene 3-7 understøtter på ulike måter hovedproblemstillingen, men det er i kapittel 6 og 7 at de konkrete forskningsspørsmålene adresseres direkte.



Figur 2: Rapportens struktur

Kryssende disipliner

Hovedproblemstillingen er i krysningspunktet mellom flere disipliner; pedagogikk, ledelses- og organisasjonsfag, kommunikasjon og estetikk/musikktenkning. For hver av disse disiplinene finnes egne vitenskapelige paradigmer og problemstillinger som kunne fortjent separat undersøkelse. Det ville imidlertid ikke bidra vesentlig til hovedproblemstillingen, siden den retter oppmerksomheten mot helheten i rollen. Jeg har altså i min tilnærming valgt å ikke dele opp rollen i separate fag og funksjoner, men isteden å se helheten med ulike blikk.

Imidlertid sprenger også denne tilnærmingen til dels rammene for et masterprosjekt. Både det historiske, kognisjonsmessige og analytiske blikket på dirigentrollen kunne fortjent mer inngående behandling. Jeg har likevel valgt en relativt knapp og fortettet fremstillingsform for å holde meg innenfor de anbefalte grensene for en masterrapport. Av samme grunn har jeg måttet se meg nødt til å utelate analyse av ytterligere et datasett, basert på intervjuer og spørreskjemaer,⁵ selv om dette ville gitt et vesentlig bidrag til å belyse hovedproblemstillingen.

Lederskap, slik ordet anvendes i denne sammenhengen, er et opplevd fenomen. Det er ikke konkrete oppgaver, gjøremål eller formelle ansvar som er undersøkelsens gjenstand. Med sangerens ståsted kunne man gå enda lengre ved å si at det musikalske lederskap er slik det fremtrer, uansett hva som måtte ligge bakenfor. Et slikt paradigme er innenfor den fenomenologiske tradisjon; persepsjonen er den eneste virkelige verden. ”Genstandens virkelige beskaffenhet er ikke skjult bag fænomenet, men utdfolder seg netop heri.” (Collin og Køppe, 2007:128). Fenomenologien er kritisk mot ulike former for reduksjonisme. Her ligger et lite varsku mot den type kategorisering jeg legger opp til i kapittel 5. Siden kategoriseringen utgjør én av flere beskrivelsesmåter er det mer et hjelpemiddel til å forstå helheten enn et mål i seg selv. Perspektivet på hovedproblemstillingen er fortsatt helhetlig og anti-reduksjonistisk. Hovedproblemstillingen er hermeneutisk i sin karakter, hvor begrepsbruk og fortolkning står sentralt for å beskrive, forstå og modellere dirigentrollen. Dette innebærer søken etter mening på to plan; sangernes fortolkning av dirigentens mening i musiserings-situasjonen og forskerblikkets søken etter mening i sangernes verbalisering omkring lederskapet. I forsøket på å forstå sangerens erfaring, som representerer teksten, befinner man seg i den såkalte hermeneutiske sirkel, det vil si at man hele tiden må bevege seg mellom en forståelse av de enkelte ordene sangerne bruker og en forståelse av sangernes helhetsoppfatning. Det tilsier en hypotetisk-deduktiv tilnærming, hvor en hypotese fremsettes og deretter etterprøves (op.cit:148). Innenfor rammen av dette prosjektet vil jeg ikke stringent fremsette hypoteser som så testes. Derimot vil jeg bruke en slik tenkning i intervjuer av sangere ved at oppfølgingsspørsmål baseres på egne hypoteser om ord og fenomener innenfor dirigentrollen. Det kvalitative forskningsintervju vil være egnet til å forstå begrepsbruk og spenningsforhold mellom ulike sider av lederskap, men neppe mye til hjelp i å etablere

⁵ En identisk undersøkelse som den som er beskrevet i kapittel 6 er gjort i en helt annen situasjon. I denne undersøkelsen var dirigentene ”ikke-dirigenter”, dvs. de hadde ingen erfaring med dirigering. Sangerne var erfarne amatører, dog uten høyere musikkutdannelse. Undersøkelsen forøvrig var lagt opp på nøyaktig samme måte. Dette datasettet, bestående av 5 kvalitative intervjuer og 17 utfylte spørreskjemaer, er ikke analysert i detalj. Imidlertid peker foreløpige inntrykk i samme retning som analysen i kapittel 6.

systematikk, strukturer og modeller for forståelsen. Egen erfaring med korsangere tilsier at det er interesse og engasjement blant korsangere for å tydeliggjøre og artikulere sine tanker om dirigentrollen. I den grad det foreligger en diskurs, vil den måtte være relativt ubevisst og implisitt, om ikke for noen annen grunn enn at musisering og dirigering er utpregede utenomspråklige fenomener. Diskursbegrepet brukes i et stort spenn fra *diskurs som konstituerende*, altså at selve analysen former diskursen, til *diskursen er konstituert* og det gjelder å avdekke den (Winther Jørgensen & Phillips, 2006:29). Siden musisering er en arena som kan eksistere uten at vi har et begrepsapparat, er det vanskelig å hevde at diskursen konstituerer arenaen. Men det er heller ikke forsvarlig å gå til det andre ytterpunktet, hvor det gjelder å oppdage en allerede etablert begrepsverden. Det er rimelig å innta et mellomstandpunkt hvor dirigentrollen som diskurs delvis forefinnes, men hvor selve samtalen med sangerne bidrar til å artikulere den. Siden musisering i så stor grad er en ikke-språklig arena, må man være varsom med overflatiske intervjuer og rapportering på *face value* i videre-utvikling av diskursen. Det er fare for å få tilforlatelige, men trivielle svar. Fortolknings-behovet er stort og man må ganske dypt inn i fenomenet som studeres for å finne mening. Et historiefortellende rapporteringsformat er i seg selv ikke tilstrekkelig. Det kvalitative intervjuet må kompletteres med kategoriserte spørsmål, kombinert med teoretiske og prinsipielle forståelsesrammer. Dette gjelder ikke minst i forsøket på å sette ulike lederskapsattributter opp mot hverandre, sette dem i sammenheng, forstå spenningsakser og avveininger (*tradeoffs*). I den blandede metoden vil det kvalitative intervju i et fenomenologisk lys stå sentralt for å avdekke eller etablere diskursen, mens de mer reduksjonistiske metodene brukes selektivt for å gi struktur og systematikk til forståelsen. Det historiske bakteppet og innsikter fra musikkognisjon bidrar til å forstå hvorfor dirigentrollen fremstår som den gjør.

Koret som kollokvium

I utgangspunktet gjorde jeg et valg om å begrense datainnsamling til sangere i Oslo-området. Her finnes det mange korsangere som har vært eksponert for flere dirigenter. Det finnes også et visst innslag av overgang mellom kor, noe som i seg selv stimulerer til refleksjon og diskusjon omkring dirigenter og musikalsk lederskap. Før jeg fikk mulighet til å planlegge datainnsamling nærmere, bød det seg en relativt unik situasjon for datainnhenting høsten 2007. Dette var en dirigentkonkurranse i Italia høsten 2007⁶. Anledningen var unik fordi jeg som sanger hadde mulighet til å oppleve et titalls profesjonelle dirigenter og mulighet til å

⁶ International Competition for Choir Conductors "Mariele Ventre" Fourth Edition, Bologna, Italia 9-13/10 2007.

intervjue andre sangere. Den metodiske problemstillingen ble dermed hvordan utnytte den konkrete situasjonen til datainnsamling, i motsetning til hvordan finne datakilder for en valgt datainnsamlingsstrategi. Koret⁷ var ett av tre som var engasjert som profesjonelt instrument for dirigentene som skulle konkurrere. 11 kandidater var ca et halvt år tidligere plukket ut på grunnlag av innsendte søknader og videofilm. To kandidater falt fra før konkurransen, slik at ni dirigenter deltok. Kandidatene kom fra Finland, Hviterussland, Italia, Japan, Polen, Slovenia, Sveits/Canada og Tyskland. Alle kandidatene hadde dirigentutdannelse på høyskole/konservatorienivå i sine hjemland, tre av kandidatene hadde i tillegg også utdannelse fra Sverige. Alle kandidatene var veletablerte som profesjonelle dirigenter og man må kunne si at de holdt et meget høyt nivå. Juryen besto av seks medlemmer fra ulike land. Konkurransen innebar pengepremier, hvorav 7 000 euro for førsteprisen. Reglene ga juryen anledning til å tilbakeholde priser dersom konkurrentene ikke holdt et tilstrekkelig høyt nivå. Kandidatene hadde på forhånd innstudert 18 verker fra 3 epoker; renessansen, romantikken og vår samtid/1900-tallet, alle valgt ut av juryen. Konkurransen foregikk i to runder, en innledende runde og en finale. Hvert kor hadde forberedt et program fra én av de tre epokene. Jeg selv inngikk i koret som hadde samtidsmusikkprogrammet. Den innledende runden foregikk i tre sesjoner, en for hver av de tre epokene, hvor hver kandidat trakk ett verk fra hver epoke. Hver sesjon besto av 15 minutters innstudering med koret med derpå følgende fremførelse. Etter første omgang, hvor alle ni kandidater deltok, ble fire av ni plukket ut til finalen. Blant de fire finalistene ble en førstepris og to annenpriser delt ut.

Kvalitative intervjuer

Jeg delte koret i to grupper; A-gruppen, bestående av ni sangere, for åpne kvalitative intervjuer og B-gruppen, bestående av 23 sangere, for en skjemasert undersøkelse. Poenget med å kombinere åpne intervjuer og spørreskjemaer var både å fange opp den upåvirkede tenkning (*unprompted awareness*) og forståelsen av begreper jeg foreslår (*prompted awareness*). Til A-gruppen ble det valgt ut sangere med høyere musikkutdannelse eller lengre erfaring med minst tre dirigenter. Poenget med utvalget var at informantene hadde erfaring med flere kor og mange profilerte dirigenter i Oslo-området, selv om de i Bologna-konkurransen sang i samme ensemble. Denne gruppen måtte dermed antas å ha et så høyt refleksjonsnivå som det er mulig å finne blant korsangere, i hvert fall når det gjelder musikalsk lederskap i kor av god kvalitet. Det man ikke ville finne i denne gruppen, kunne man heller ikke forvente å finne i andre grupper. A-gruppen fikk ingen signaler på forhånd om hva de ville bli spurt om, utover

⁷ Grex Vocalis. www.grexvocalis.

at de visste at hovedtema var musikalsk lederskap og dirigering. Jeg gjennomførte åpne, kvalitative forskningsintervjuer med A-gruppen om opplevelsen av dirigentkandidatene i Bologna og tidligere erfaring med dirigenter. Steinar Kvales 7 stadier i intervjuundersøkelse ble anvendt som en ramme for opplegget (Kvale, 2001:47) og prosessen er kort evaluert i lys av disse i kapittel 7. Intervjuene ble gjort mens konkurransen pågikk, noen av intervjuene etter den innledende runden, og noen etter finalen. Alle intervjuene, unntatt ett, ble gjort innenfor et tidsrom på fire dager. Det siste intervjuet ble gjort en uke senere. Hvert intervju varte mellom en og to timer. Intervjuene foreligger i form av lydopptak som er transkribert i ettertid. Alle informantene var norske. Den første delen av A-intervjuene ble gjennomført som helt åpne samtaler med minimal styring av temavalg og ordbruk. I andre del av intervjuene stilte jeg konkrete spørsmål om informantenes forståelse av de kategoriene som beskrives i kapittel 5. I noen grad brukte jeg også disse kategoriene i oppfølgingsspørsmål i den første delen av intervjuene. Oppfølgingsspørsmålene var basert på det Kvale (2001:122) kaller fortetning og fortolkning. Siden jeg selv også hadde opplevd dirigeringssituasjonen, og informantene behandlet meg som medsanger, fikk intervjuformen karakter av selvkorrigerende samtale. Dette er hva Kvale (2001:98) omtaler som kunnskapskonstruksjon, hvor ”data oppstår i den mellommenneskelige relasjon”.

De transkriberte A-intervjuene ble analysert gjennom en kombinasjon av å fortolke hva informantene mente og å forstå når ulike informanter egentlig mente det samme, selv om de brukte ulike begreper. Med referanse til Kvales rammeverk (Kvale, 2001:129) innebærer denne analyseteknikken en kombinasjon av meningskategorisering og meningsfortolkning. Rent praktisk gjennomførte jeg meningsfortolkning ved å sammenstille informantenes svar på samme spørsmål. Deretter så jeg etter 1) samme ordbruk, 2) ulik ordbruk, men samme meningsinnhold og 3) ulik ordbruk som følge av forskjellig innfallsvinkel til temaet. Meningskategorisering ble gjort enten ved å velge ord som dominerte samtalene eller nye ord som sammenfattet varierende ordbruk. I det siste tilfellet anvendte jeg også dirigentattributtene som beskrives i kapittel 5. Alle intervjuene innebar hyppige og omfattende digresjoner som i analysen er holdt utenfor når de lå på siden av hovedproblemstillingen. Informantene kom også med mange omtaler av navngitt dirigenter. Disse ble i stor utstrekning anvendt i analysen, siden de ofte belyste hovedproblemstillingen. I tillegg har jeg anvendt en narrativ metode, først og fremst som en rapporteringsform for meningskategoriseringen.

Skjemabasert undersøkelse

B-gruppen besto av de øvrige 23 sangerne i koret. Det ble gjennomført en plenumssamling med gruppen før den første runden i konkurransen. Her ble prosjektets tema presentert, og spørreskjemaet ble gjennomgått og diskutert. Hensikten var å sikre at alle forsto begrepene som ble brukt og forøvrig stimulere hver enkelts tenkning og observasjon under konkurransen. Dette møtet ga en første indikasjon på at temavalg og ordbruk var forståelig og relevant, selv om struktur og detaljnivå gikk utover det de fleste tidligere hadde tenkt over. B-gruppen ble bedt om å fylle ut skjemaet etter første runde i konkurransen. 19 av 23 skjemaer (83%) ble utfylt og innlevert, noen av disse etter finaleomgangen. Forklaringen bak de fire uinnleverte skjemaene er ikke helt klar, men én av mottakerne forsto ikke norsk og minst én annen hadde ikke anledning til å delta på plenumssamlingen på forhånd. Spørsmålene gjaldt spesifikt om konkurransesituasjonen, altså en situasjon hvor man på forhånd ikke kjente dirigenten. Svarene burde derfor i hovedsak avspeile hva man umiddelbart kan erfare innenfor et kort møte, selv om man selvsagt er farvet av tidligere erfaringer. Bakgrunnen for å knytte spørsmålene til den konkrete situasjonen var at det er meget sjelden at man har en såvidt massiv eksponering for nye dirigenter. Observasjon av lederskap over lengre tid vil være mye enklere å regissere ved en senere anledning, i etterkant av dette prosjektet. Funnene fra denne undersøkelsen representerer dermed hvordan erfarne sangerne oppfatter det umiddelbare ”øyeblikkets lederskap”, ufarvet av kunnskap om dirigentens forhistorie, personlige relasjoner og hverdagsadferd. Dette gjorde selvsagt situasjonen uvanlig, og i en viss forstand urealistisk, noe som ble forsterket av at det var en konkurranse med tilhørende press på dirigentene til å demonstrere mye på kort tid. Men det var altså et selvstendig poeng å unytte akkurat dette unike aspektet ved situasjonen. Spørreskjemaene for B-gruppen er vist i vedlegg 5. B-gruppens svar vil gi innsikt på to plan. For det første vil de fortelle noe om muligheten for og evnen til å forholde seg til – og mene noe om – de temaene og begrepene som spørreskjemaet gjør bruk av. For det andre vil de faktisk kunne gi substansiell innsikt i de enkelte lederskapsattributtene. Sammenlikning med funn fra A-gruppen vil kunne fortelle noe om relevansen av temavalg og ordbruk i spørreskjemaet, alt etter hvor mange av temaene i spørreskjemaet som fremkommer spontant i A-gruppen. Videre vil det også kunne fortelle noe om refleksjonsnivået i A-gruppen, avhengig av detaljene i A-gruppens resonnementer i forhold til B-gruppens evne til å forholde seg til temaene i spørreskjemaet.

3. Musikalsk lederskap eller musisk ledelse?

Dirigentrollen

Det finnes mange måter å organisere musisering på, med ulike typer og omfang av lederskap. Variasjoner er knyttet til såvel musikk-sjanger som til nasjonale kulturer og tidsepoke. Så lenge man har musisert i gruppe har det eksistert former for signalgivning. Ifølge musikk-kritikeren og skribenten Harold Schonberg (1967:25) vet vi likevel lite om dirigerings opprinnelse og historie. Såkalt *cheironomi*, håndsignaler for å lede sang, har forekommet i ulike former gjennom historien. Allerede fra oldtidens Egypt finnes det hieroglyfisk dokumentasjon på bruk av håndsignaler for å angi tonehøyde og rytme for blåseinstrumenter. Det er bemerkelsesverdig at den *cheironomi* som brukes av koptiske og egyptiske kantorer i dag likner på de håndtegninger som finnes på 5000 år gamle avbildninger (du Quercy Ahrén, 2002:37). *Cheironomien* har gjennomgått flere faser hvor håndbevegelsene har vært brukt på ulike måter. Opprinnelig var det tonehøyde, intervaller og melodiske bevegelser som ble angitt, mer enn takt og rytme. Tidlig neumatisk notasjon var stiliserte grafer av bevegelser. Den såkalte Guidos hånd var et system på 1100-1200-tallet for å angi tonehøyde med håndposisjoner, et prinsipp som i vår tid finnes som *solfeggio* ("do-re-mi"). Med utviklingen av musikalsk notasjon ble behovet for den rendyrkede *cheironomi* borte og på 1200-tallet var den i hovedsak forsvunnet.

Musikalsk lederskap handlet etter dette primært om takt og tempo; det vil si markering av takten med lyd, enten med foten, en stav (*scabella*) eller noe annet. *Time beaters* er kjent fra dirigering av kor i det sextinske kapell fra 1400-tallet (Durrant, 2003:64). Markering av *tactus* ble først diskutert i detalj av Adam von Fulda i *De musica* i 1490 (omtalt av du Quercy Ahrén, 2002:40). En *tactus* besto av to håndbevegelser, ned og opp (*position* og *elevatio*). Disse var like i tid, men i tretakt var ned dobbelt så lang som opp. En puls på 60-80 ("hjerterpuls") var vanlig og det forekom ingen markering av tung og lett, oppgaven var å angi grunnpuls. På 1500-tallet nevner Vincenzo Galilei (astronomens far) at grekerne i antikken ikke slo takten "slik det er vanlig nå". Thomas Morley beskriver i 1597 et gestisk lederskap i sin bok om praktisk musikk. Her definerer han et slag som "[...] a successive motion of the hand, directing the quality of every note and rest in the song, with equal measure, according to the variety of signs and proportions" (Schonberg, 1967:25). Her ligger åpenbart kimen til noe mer enn puls og takt, i referansen til musikkens karakter og koblingen til håndens bevegelse.

Det er også verdt å legge merke til at signalene ikke primært gis som lyd, men som bevegelse. Litt forenklet kan man se at dirigerings historie har gått fra oldtidens markering av tonehøyde via middelalderens markering av takt til vår tids angivelse av uttrykk (i tillegg til takt). Innenfor vestlig kunstmusikk er etter hvert det musikalske lederskap i stor grad blitt samlet i dirigentrollen. Dirigentrollen er i vår tid en uvanlig kompleks rolle. Den innebærer forventninger og oppgaver som spenner fra estetikk og fortolkning via teknikk og musisering til ledelse og pedagogikk. Rollens kompleksitet er noe som først og fremst ble påskyndet av musikkens rikholdighet og ensembleenes størrelse i romantikken.

Ensembleledelse har foregått fra flere posisjoner i ensemblet, som sanger, cembalist, eller stryker. Først på slutten av 1700-tallet og inn på 1800-tallet fremsto dirigenten med en distinkt rolle. På 1700-tallet begynte italienske komponister å gi anvisninger om tempo og karakter (du Quercy Ahrén, 2002). Den franske musikken, opera og ballett med rytmiske kor og dansescener, tydeliggjorde behovet for en distinkt dirigentrolle. (Durrant, 2003:59). Harold Schonberg (1967:28) begrunner et tydelig skille mellom to perioder i dirigentrollens evolusjon. Den første perioden ble avsluttet med barokken, en periode som var preget av generalbass-systemet og dermed betydningen av cembalisten eller organisten. Cembalisten kontrollerte tempo og representerte limfunksjonen i ensemblet, en *de facto* dirigent. I klassisismen spilte klaveret fortsatt en ensemblerolle, men ikke med samme betydning som tidligere, strykerne hadde nå inntatt en tydeligere lederrolle. Schonberg (loc.cit.) påpeker at i første halvdel av 1800-tallet var alle dirigenter i Frankrike strykere, Berlioz som det store unntaket. Men det var en relativt lang periode med delt lederskap, hvor klaviaturspilleren fortsatt var ”dirigent” og 1. fiolinisten var ”leder”. Dirigenten hadde kontroll over start, stopp og tempo, mens lederen tok vare på ensemblet, musikkens bevegelse og uttrykk, bueføring osv. Denne begrunnelsen for endring av dirigentrollen er altså knyttet til musikkens karakter og instrumentering.

Schonberg påpeker en annen endring av stor betydning for dirigentrollen; endring i repertoar og fremførelsespraksis. All musikk frem til romantikken var samtidsmusikk, det vil si at komponister fremførte og ledet sin egen musikk. Med romantikken kom dyrkelsen av det unike verket og komponisten som geni, ikke bare samtidens musikk, men også med et tilbake-skuende blikk. Dag Østerberg (2003:260) formulerer det slik i sin Brahms-biografi: ”Mens 1600-1700-tallsmusikere spilte samtidsmusikk, ofte musikk de hadde laget selv, blir på 1800-tallet musikk, ”verker”, av avdøde komponister fremført [...]”. Med dette tillegges musikken en iboende mening, ”en mening som er allmenn, som alle og enhver må anerkjenne fordi den er uavhengig av den enkeltes oppfatning” (op.cit.:252). Verkbegrepet blir også instituert og

befestet av opphavsretten som en del av den private eiendomsrett. Romantikkens gryende ”objektivering av ånd” ga rom for et tydeligere subjekt, det ga spillerom for dirigenten som historiker, fortolker og formidler, etter hvert forbundet med den samme kunstnermyte som ble komponister til del. Dirigentrollen slik vi kjenner den i dag ble altså født i sammenfallet mellom tre kraftfulle tendenser i romantikken; det utvidede orkester, det uttrykksfulle verket og forestillingen om kunstneren som geni.

Thomas du Quercy Ahrén (2002:44) omtaler Louis Spohr, Luigi Spontini, Carl Maria von Weber, François-Antoine Habeneck og Felix Mendelssohn som den første generasjon av moderne dirigenter. Spohr gjorde en liten sensasjon i London da han i 1820 sto foran orkesteret med en taktpinne. Durrant (2003:62) forteller at omtrent samtidig introduserte Carl Maria von Weber dirigentpinne ved Dresden-operaen, etter å ha eksperimentert i Praha, og det finnes et bilde av ham med dirigentpinne i London i 1826. Mendelssohn dirigerte med pinne i Leipzig fra 1835 og Berlioz skrev i 1855 et forsvar for å bruke pinne. Dirigentrollen var i ferd med å bli en *distinkt profesjon* og dirigentpinne kan tjene som et synlig symbol på dette. Mer kompleks musikk med flere kontraster og utvidet orkester ga større muligheter for å forme musikken i selve fremførelsen og dermed rom for fortolkning og estetiske valg. Et nytt personfiksert syn på kunsten, med den enkelte kunstner i sentrum, resulterte ofte i idoldyrkelse. Det banet veien for et syn som har vedvart til vår tid og la grunnlaget for dirigenten som utøvende kunstner, som mester, som magiker.

Colin Durrant (2003:62) omtaler Arthur Nikisch (1855-1922) som den første som etablerte og utviklet dirigering som en *creative art*, som ikke nøyde seg med å trofast fortolke partituret. Han bemerker også at ”Liszt supposedly was one of the first conductors to use gesture and facial expression to indicate the character of the music and to stamp a sense of individuality on a performance” (op.cit.:68). Schonberg (1967:35) advarer imidlertid mot å tro at dirigent-komponister i renessansen og barokken ikke utøvet inspirerende lederskap. Han sier om Monteverdi i tilknytning til oppførelsen av Orfeo og andre tidlige operaer: ”[...] it takes little imagination to see the composer working with his forces, demanding certain tempos and balances, working with the singers, inspiring everybody by his presence”. Han minner også om at barokkdirigenten ikke bare befattet seg med tempo. For eksempel var Lully, til tross for at dette var cembalistens gullalder, den første til å innføre uniforme buestrøk, trolig en nøkkelfaktor i å frembringe hans beundrede modellorkester i Versailles.

Gjennom 1800-tallet vokste det frem en rekke korforeninger i Europa, mye basert på gjenoppdagelsen av Händels oratorier og Bachs pasjoner (Durrant, 2003:66). Dermed kan man kanskje hevde at Mendelssohn i Leipzig og Brahms med *Wiener Singakademie* la

grunnlaget for den moderne kordirigenten og at orkester- og kordireksjon utviklet seg i parallell. På 1900-tallet har de fleste ledende dirigenter vært yrkesdirigenter. Etter hvert utviklet det seg mer personlig innrettede tolkningsidealer eller skoler, herunder dirigenter som spesialiserte seg på bestemte epoker, også bestemte verk, til og med verkspesifikk gestikk. 1900-tallet ble også igjen en ny æra for komponister som dirigenter, for eksempel Pierre Boulez og Krzysztof Penderecki. Dirigentrollen ble forbundet med en turbulent yrkesimage, prestisje, høye honorarer og absolutt makt. Dirigenten ble symbol på individet kontra den grå masse, i sin ytterlighet kunne et verk fremstå som ”konsert for dirigent og orkester” (du Quercy Ahrén, 2002:46)

Utvikling av dirigentrollen er også historien om personlig makt og ambisjoner, uutholdelige personligheter, skandaløse honorarer og politiske dilemmaer i et ideologisk preget Europa (Lebrecht, 1991). Det finnes en rekke eksempler på dirigenter som tyranniske diktatorer. Men det er også historien om musikalsk oppriktighet og grensesprengende kunst. Den elskede tyranniske dirigent har styrket myten og svekket motet til å dechiffrere magien. Det er en viktig påminnelse at tyrannisk ledelse ikke alltid har vært uønsket, i hvertfall ikke i startpunktet. Musikalsk lederskap har kanskje ikke vært særlig annerledes enn øvrig politisk og industrielt lederskap på 1800-tallet og inn på 1900-tallet.

Dirigentrollen er i stor grad skapt av dirigenten personlighet og adferdstrekk. Det er ingen tvil om at de som skapte rollen var fremstående musikere med store evner til å inspirere og mobilisere. Det er likevel mulig at historiene om de mytiske dirigentgigantene er mer kontekstbetingede enn man har tenkt seg. 1900-tallets store dirigenter synes i alle fall generelt å ha en mildere form og et mer balansert syn på egen rolle, som for eksempel Eugene Ormandy:

[...] guide to the orchestra, building up their minds a concept of the work parallel to his own
[...] enlightened and sensitive orchestra [...] playing not under, but with the conductor (gjengitt av Durrant (2003:68).

Sir Adrian Boult formulerer nærmest et ydmykt syn på rollen i sin bok fra 1960-tallet:

[...] power of leadership, an infinite capacity for taking pain, unlimited patience and a real gift for psychology [...] constitution of iron and be ready to appear good-humoured in the face of the most maddening frustrations (op.cit.).

Jeg har ingen dokumentasjon på at en systematisk endring i dirigenters selvbylde og syn på sin rolle har funnet sted. Men sitatene ovenfor er i alle fall eksempler på en lederstil som korresponderer med lederidealer fra andre samfunnsområder i vår tid. To dokumentarfilmer nylig vist på NRK2 illustrerer også at rollen muligens har endret seg. Den ene dokumentaren

var om Herbert von Karajan⁸. Han fremstår med en enorm viljestyrke, er sta med tro på egen perfeksjon og er ikke-inkluderende i sitt lederskap. Karajan var en person med total kontroll, ikke bare foran orkesteret, han detaljregisserte operasangere på scenen og var selv pilot i eget jetfly. Det er interessant at det var mulig for Karajan, med sin uomtvistede posisjon, å gjøre de siste fem årene med *Berliner Philharmoniker* til en stadig dårligere opplevelse for orkesteret, uten særlige protester. Den andre dokumentaren var om den meget unge venezuelanske dirigenten Gustavo Dudamel, avtroppende for *Göteborgs Symfoniorkester* og påtroppende for *Los Angeles Philharmonic*⁹. Like viktig er hans rolle i oppbygging av det venezualanske ungdomsorkesteret, et kjempeprosjekt i musikkutdannelse, nasjonsbygging og klasseutjevning i Venezuela. Dudamel utstråler en usedvanlig vennlighet, han er inkluderende, han er åpenbart en medmusiker. Dette kombinerer han med stor musikalsk oversikt og innlevelse. Denne sammenlikningen er ikke helt rettferdig; den ene dirigenten er på slutten av sin karriere, den andre er ung og i starten av sin utvikling. Det er likevel ingen tvil om at de representerer helt forskjellige lederskapsprofiler og det er mulig at de avspeiler et endret syn på dirigentrollen gjennom de siste par generasjonene. At rollen har vært magi- og myteomspunnet har påvirket hvordan den har vært beskrevet og undersøkt, eller snarere ikke undersøkt. Det gjør det desto mer interessant å forsøke å forstå rollen nærmere, fortsatt som en sammensatt og helhetlig rolle, uten å redusere den til enkeltheter og løsrevne detaljer. Selv om det er stor avstand mellom maestromyten innen for rammen av verdens eliteorkestre og ledelse av det lokale byorkester eller kor, har nok mytens utilnærmelighet hemmet forskningsinnsats i hele spekteret av musikalsk ledelse.

Dirigenten forekommer ikke like tydelig, hvis overhodet, i alle musikkstiler og kulturer. Selv der rollen eksisterer, utøves det større eller mindre grad av inngripen, enten det er foran ensemblet eller fra en musiserende instrumentplass. Dette gjelder innen jazz og klassisk instrumentalmusikk, så vel som vokalmusikk. Det er den *distinkte* dirigentrollen som er i fokus i dette prosjektet, selv om det også innenfor denne er interessant å diskutere type og grad av inngrep. Dirigentrollen er mangefasettert, definert av et stort sett av forventninger. Dirigenten har en estetisk funksjon, som fortolker og meningsutformer. Valg skal gjøres om tempo, fraserings, klang og balanse. Det norske ordet dirigent, som for de fleste andre europeiske språk, kommer fra det latinske å gi retning. Ordet henger nøye sammen med beslutningstaking. Videre er dirigenten lærer, en pedagog som skal formidle kunstnerisk vilje og teknisk kunnskap. Musikalske intensjoner skal overbringes til ensemblet, gruppen

⁸ Hovedscenen: Herbert von Karajan - skjermens maestro. NRK2 søndag 12 oktober 2007 kl. 21:10

⁹ Hovedscenen: Dirigenten Gustavo Dudamel og hans orkester. NRK2 søndag 8. juni 2008 kl. 21:10.

skal forstå musikken på en helhetlig måte. Innstudering kan være mer eller mindre omfattende, men vil som oftest innebære en form for progresjon og fasevis forberedelse. Dette krever en didaktisk filosofi og praksis, gjerne også i form av en metode. Dette gjelder uansett hvor verbal eller hvor gestisk didaktikken er, i praksis en kombinasjon. Dirigenten er også en leder, ved at han eller hun skal samle og kanalisere de krefter som finnes i ensemblet. Til forskjell fra de fleste andre europeiske språk kommer det engelske *conductor* fra det latinske *conducere*, som betyr å samle eller lede sammen. Det engelske ordet fanger derfor i større grad det forenende aspektet ved lederskapet. Prinsipielle og praktiske beslutninger skal tas, fra prøveplaner til besetning og bemanning. Men beslutninger vil ofte fremkomme via en samarbeidsprosess og dirigenten har også rollen som lyttende veileder. Sist men ikke minst, dirigenten er i seg selv en utøvende musiker. I det musiserende øyeblikk deltar han eller hun i ensemblet med vilje til uttrykk og kommunikasjon med ensemblet og publikum, som en hver annen musiker. De ferdigheter og forventninger som knytter seg til dirigentrollen er således sammensatt av ulike felter som hver for seg er egne disipliner.

Jeg vil komme med ytterligere en bemerkning om dirigentrollen. Det er skrevet noe, men påfallende lite om det *gjensidige* musiseringsaspektet og dirigering, hvor erfaringsutveksling og kommunikasjon mellom likeverdige deltagere vektlegges. Med vår tids kunnskap om musikkognisjon, hvor lydpåvirkningen fra medmusikere fremstår som vel så sterk som visuelle signaler fra en leder, burde kanskje medmusikernes lydlige og kroppslige kommunikasjon tillegges mer vekt i forståelsen av dirigentrollens muligheter og begrensninger. Forholdet mellom lyd, bevegelse, kropp og pust blir omtalt nærmere i kapittel 4

Dirigentlitteraturen

Ifølge Schonberg (1967:107) hviler all moderne dirigering på tre markante dirigenter og komponister; Berlioz, Mendelssohn og Wagner. Like viktig er det kanskje at to av disse også skrev essays og bøker om den gryende profesjonen. Tidlig litteratur om direksjon ble dermed typisk den store mesters egen tenkning og praksis, om innhold, problemer og løsninger i sin kunst. Berlioz og Wagner var også blant de få og de første som inntok dirigentrollen uten en posisjon som pianist eller fiolinist. Berlioz' musikk satte nye, hittil uhørte krav til orkesteret og han så seg tvunget til selv å innta podiet for å formidle sine ideer direkte til musikerne. Han satte en ny standard for uttrykk og presisjon i orkesteret og møtte stor beundring for dette, ikke minst fra andre komponister og dirigenter. Wagner, som egentlig ikke var så begeistret for Berlioz, var så overveldet etter å ha hørt ham dirigere *Romeo et Juliette* i 1839 at han i sin omtale av konserten brukte ord som ”mesterlig utførelse”, ”fantastisk mot” og

”hinsides alt jeg kunne forestille meg”. Han sa rett ut at det åpnet en ny verden som han selv måtte forsøke å virkeliggjøre.

Schonberg påpeker en vesentlig forskjell mellom Berlioz og Wagner når det gjelder hvordan de skrev om dirigering. Berlioz skrev praktisk, teknisk og pragmatisk. Det betyr ikke at han ikke la vekt på følelsen for musikken, entusiasme og utstråling av energi, men for ham kom virkningen av de musikalske idéene gjennom godt håndverk. Wagner, på den annen side, var dogmatisk og full av bildebruk og metafysikk. Hans direksjonsteknikk var ikke spesielt god, til dels uforståelig for musikere som ikke var vant til den. Ideologiske forskjeller preget dermed tenkningen om dirigentprofesjonen allerede mens den var i støpeskjeen. Samtidig skrev Wagner konstant skisser og anbefalinger om forandringer i orkesteret, nye rutiner og ikke minst om å snu opp ned på hele operahus. Midt på 1800-tallet var Wagner utvilsomt den mest berømte og den mest omstridte dirigenten i Europa. Han ble oppfattet som forfengelig, nedladende, pretensios – og dyr. Likevel satte han dype spor og var den som mer enn noen annen skapte kultusen rundt den geniale og mytiske dirigenten. I sitt essay om dirigering fra 1869 gjør han forsøk på utforme et generelt prinsipp for interpretasjon. Sentralt i dette står verkets *melos*, det vil si frasene, det sangbare. Tempo var avgjørende, men riktig tempo kunne bare finnes gjennom riktig forståelse av frasene. Og enda viktigere enn tempo var fluktuasjoner i tempo, en slags *superrubato*. Schonberg (1967:137) sier at Wagners ”writing is muddy and his thought process not very clear” og at hans ambisjoner med skriftet feilet. Likevel anerkjenner han at det å basere aksentuering på frasen og ikke taktstrekken trolig er Wagners største bidrag til dirigentlitteraturen.

Selv om det er skrevet en del om dirigentrollen fremstår likevel omfanget beskjedent i forhold rollens utbredelse og betydning. I 1920 skrev Sir Adrian Boult *A handbook on the technique of conducting* (Boult, 1949). Boken, som bare har 47 sider, ble til som et kompendium basert på forelesningsnotater til sin dirigentklasse ved *Royal College of Music*. Nettopp fordi den er instruerende og særdeles knapp, blir den ganske nyttig. På hver eneste side er det råd og synspunkter man kan velge å ta til seg eller la være. Eksempel fra hans råd om dirigering i 5/4-takt: ”There is also the tendency to make the fifth beat too long – with the result that the bar becomes practically six. Care must therefore be taken not to make the up beat with too much elbow” (Boult, 1949:25). Når ordet teknikk inngår i tittelen må ikke det fortolkes altfor snevert. Boken omhandler også punkter om for eksempel prøvetenikk og partiturforberedelse.

Den engelske dirigenten Joseph Lewis skrev i 1945 en bok om dirigering som var myntet på begynneren, *Conducting without fears* (Lewis, 1945:62-65). Den er kort og konsis

(76 sider) men likevel tematisk omfattende. Beskrivelsen skiller mellom kor- og orkesterdireksjon, men bruker interessant nok det meste av plassen på kor. Når det gjelder musiseringssituasjonen handler den primært om prøvesituasjonen og berører overhodet ikke direksjonsteknikk. Boken er trolig en av de første som beskriver dirigentens oppgaver i videste forstand, herunder rekruttering og opptaksprøver, såvel som administrative råd og vink. Den omhandler til og med adferds-messige spørsmål rundt samarbeidsforhold, disiplin (for eksempel bøtlegging av sangere som kommer for sent) og holdninger (for eksempel til ny musikk). Det er trolig at boken er nøye tilpasset engelske leseres behov i 1945, men bokens hensikt fremstår som litt uklar når den innenfor noen få sider springer fra intonasjon til arkivering. Det mest interessante ved boken er likevel dens helhetlige blikk på dirigentrollen.

En samtidig bok er den franske dirigenten og komponisten Désiré-Émile Inghelbrechts *Le chef d'orchestre et son équipe* (Inghelbrecht, 1949). Denne henter sine referanser og anekdoter fra tidens profesjonelle franske musikkliv og har en nærmest fabulerende stil. Den er innom en rekke tilsynelatende usammenhengende temaer som prøveteknikk, psykologi, Toscanini (som alle åpenbart var veldig opptatt av på den tiden), utenatdirigering, oppstilling og forholdet til direktører og regissører. Kanskje det mest karakteristiske likevel er at boken er full av musikk eksempeler og kommentarer vedrørende dirigering av disse. Også denne boken forblir et tidsbilde, forfatteren beklager seg for eksempel høylydt over hvor dårlig det står til med franske kor, sammenliknet med tyske og russiske (op.cit:163)

En av de mest omfattende og fullstendige bøkene som er skrevet om dirigering er Nicolai Malkos *The conductor and his baton* (Malko, 1950). Malko var en russisk født dirigent som blant annet virket mange år i København. Hans bok skiller seg ut fra samtidige bøker ved at den tar kroppsbevegelser og gestiske øvelser på alvor. Til forskjell fra instrumentalister og sangere har dirigenten særdeles liten tid med sitt instrument – orkesteret eller koret. Derfor mener han at dirigenten på egen hånd må øve gestikk som en hvilken som helst musiker med sitt instrument. Boken beskriver grunnleggende teknikk om taktfigurer som enkeltstående bevegelser i ulike situasjoner; ulike typer forberedelsesslag, ved tempoforandringer, i pauser og for ulike musikalske uttrykk. Men han går også systematisk inn i kombinerte bevegelser, for eksempel hvordan gi markerte innslag av blåsere på en bakgrunn av legato strykere. I tillegg tar han for seg en rekke verkeksempler hvor han kommer med konkrete råd for hvordan håndtere bestemte partier og enkeltsteder.

I 1967 skrev den amerikanske musikk-kritikeren Harold Schonberg boken *The great conductors*. Foruten å beskrive dirigeringens evolusjonshistorie tar den for seg mer enn 30 kjente dirigentnavn helt frem til vår egen tid. Fremstillingen er biografisk orientert, men har

mange detaljer om karakteriske trekk, styrker og svakheter ved de fleste markante orkesterdirigenter i vår kultur. Schonberg greier delvis å komme bak magien, ved å fortelle om hva som virket, egenskaper og ferdigheter som kom til sin rett, ofte på tross av uutholdelige personlighetstrekk eller manglende teknikk. Boken er en fortelling om personer og gjør således ikke noe krav på systematisk eller analytisk tilnærming, selv om det tekstlige materiale synes omfattende nok til å kunne bli brukt som analysegrunnlag.

I siste halvdel av 1900-tallet kom det også til en egen litteratur for kordireksjon. Ehmann (1949), Åhlen (1949), Lindeman (1957), Ericsson (1974) og Uggla (1979) er eksempler. Disse var håndboksorientert og ofte relativt snevre, i betydningen tekniske i sin innretning. De siste årene har det kommet litteratur som problematiserer andre sider ved ensembleledelse, som psykososiale forhold (Bengtsson, 1982) og hvordan drive et kor i videste forstand (Øhrn 2004). Flere bøker de siste årene er helhetlige i sin tilnærming og er utpreget erfaringsbaserte, for eksempel Caplin (1997), Dahl (2002) og Hagenes (2006). Det er også gjort flere arbeider omkring dirigenters selvforståelse og motivasjon, for eksempel Øhrn (1990) og Sandberg Jurström (2000). Forskning, særlig i den angloamerikanske sfære, synes ofte å være orientert mot spesifikke aspekter ved rollen, som tidsbruk, oppstilling, intonasjon osv. Forfattere som Fowler og Swan (1987) og Durrant (2003) har likevel helhetlige tilnærminger på samme måte som de nyere norske forfatterne. Som en kontrast til de mer mikro-orienterte temaene er det også gjort en del arbeider på makro-orienterte problemstillinger, da gjerne mot sosiologiske og organisatoriske sider ved kor, for eksempel Knudsen (2003) og Schjelderup (2005).

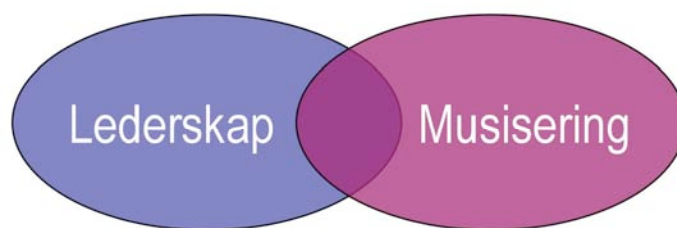
Det er tidligere kommentert at den første dirigentlitteraturen på 1800-tallet var preget av de store mesteres egen tenkning og praktisk. Det er derfor interessant at selv snart 200 år etter er det, ifølge Thomas du Quercy Ahrén (2002:51), ”knappast kontroversiellt att påstå att ämnesteori och ämnesdidaktik för dirigerings tekniska frågor varit och fortfarande är relativt hårt knutna till personligt utvecklade teorier och praktiska lösningar”. Han viser til Nicolai Malko som sier at dirigering er den musikalske aktivitet som aller minst har et grunnlag i teoretiske analyser. Han viser også til den tysk-amerikanske dirigenten Max Rudolf som hevder at selv definisjonen av dirigering er kontroversiell og i stor grad avhenger av den enkeltes eget perspektiv. Vi har altså en viktig, mangslungen og omstridt rolle, av Eugene Ormandy omtalt som en av de meste komplekse og krevende aktiviteter innen musikk-området, som har unndratt seg et objektivt, systematisk blikk i flere hundre år (loc.cit.).

Musikk som mål og middel

Vi kjenner en rekke hverdagsuttrykk som ”tiltak det svinger av”, ”budskap som klinger godt”, ”planer som harmonerer” og ”orkestrere endring”. Ordbruken er metaforer som setter opp musikk og musisering som et ideal for menneskelig samhandling og kommunikasjon i sin alminnelighet. Hvis det musiske ikke er tilstede hos en leder, sier vi ofte at han eller hun ”oppfører seg umusikalsk” eller ”er i utakt med”. Slike metaforer er velkjente og intuitive fordi musikk synes å ha en særlig evne til å bevege oss og fordi vi har erfart at musisering utgjør en samlende, koordinerende og disiplinerende kraft. Selv med fravær av makt vil vi i en musiseringssituasjon la oss ledes med mindre forbehold enn i samfunnslivet forøvrig. I et kor eller orkester vil vi nærmest oppsøke lederskapet, vi *ønsker* ledelse som kan gi oss opplevelser vi drømmer om og prestasjoner vi vil være en del av. Her er det mange sammen- satte fysiske, psykologiske og sosiale mekanismer som er i spill. Synet på hvilket aspekt ved musikken som virker på oss har oss endret seg over tid. Musikkterapien utgjør her en interessant referanse. Fra antikken frem til for en generasjon siden, var det musikken som materiale, først som stoff og etterhvert som verk, som var gjenstand for terapeutisk praksis (West, 2000:56). De siste tiårene har musikk som virksomhet, altså som kommunikasjon og samhandling, inntatt en mer sentral plass, blant annet beskrevet av Ruud (1990:328). Samhandlingsaspektet ved musikk er viktig fordi det minner oss om musikkens innerste vesen, dens evne til å gripe oss følelsesmessig, melodi som spørsmål og svar, rytmikk som engasjerer til deltagelse og koordinert bevegelse. Musikk som universelt og allment fenomen kan dermed stimulere til refleksjon omkring allmenne fenomener i mellommenneskelige forhold.

Det finnes sider ved musisering som har verdi og relevans for ledelse og roller i enhver organisasjon. Dette gjelder trolig i større grad i en moderne organisasjon basert på felles mål, høy kompetanse og likeverd enn i en despotisk organisasjon basert på absolutt makt. Samtidig forutsetter musisering i ensemble, ikke bare i de store formater som opera og symfoniorkester, men også i storbandet og a cappella-koret, et lederskap som minner om en hvilken som helst annen organisasjon. Det finnes altså et fellesområde for møtet mellom kategorien musisering og kategorien lederskap, illustrert i figur 3. En hypotese er at fellesområdet er blitt større i vår tid enn det tidligere har vært, hvilket er et interessant tema, men ikke dette prosjektets hovedanliggende. Vi kan nærme oss fellesområdet fra de to kantene; ledelse (underforstått i en bestemt hensikt) som målet og det musiske som middel,

eller musikken som målet og lederskapet som middel. I det første tilfellet utgjør det musiske en del av et sett med ferdigheter som understøtter en ønsket lederadferd.



Figur 3: Møtet mellom kategorien lederskap og kategorien musisering.

Ulike former for bruk av kunst i næringslivssammenheng er nettopp dette perspektivet. Handelshøjskolen i Københavns *Artist in Residence*-konsept er et eksempel¹⁰. Seminaret *Musikalitet i samfunn og arbeidsliv*, i regi av Forum for Kultur og Næringsliv i 2007 er et annet eksempel på det musiske som et middel¹¹. Det ligger overhodet ikke noe nedsettende i bruken av ordet middel her, det reflekterer ganske enkelt synet på kunsten som grunnleggende for menneskelig erkjennelse. I det andre tilfellet er det musikken og musiseringen som er utgangspunktet. Lederskap er simpelthen en side ved musisering i visse type ensembler og visse typer musikk, hvilket er perspektivet i dette prosjektet. Uansett hvilken retning vi beveger oss inni feltet på, er det en viktig observasjon at fellesområdet eksisterer, og ikke minst er det en forutsetning for å forstå fenomenet musikalsk lederskap.

¹⁰ http://www.cbs.dk/forskning_viden/institutter_centre/institutter/ckl

¹¹ http://www.kulturognaringsliv.org/Events/seminar_musikalitet_200407.html

4. Dirigenten som kropp, pust og bevegelse

Lyd og bevegelse er et begrepspar som forekommer i hverdagsspråket på mange ulike måter. Vi snakker om *musikk som svinger* og om jazz-musikere som har *foten*. Vi bruker klisjéen at italienere *snakker med armene* og vi morer oss over barnet som *ler med hele kroppen*. Uttrykk som *slå på stortromma* for å markere noe viktig og *trampe i klaveret* når vi gjør noe dumt er likeledes folkelige bilder på at bevegelse får legemer til å klinge. Til og med i grunnleggende beskrivelse av hva musikk er sier vi for eksempel at musikk har en særlig evne til å *gripe* oss. Vi betrakter musikk som *beveger* oss som et kvalitetsstempel på komposisjoner og utøvere. Når bevegelse står så sentralt i metaforisk beskrivelse av musikk, så burde det ikke være noen overraskelse at musikk og konkret bevegelse er nært forbundet med hverandre. For fortsatt å holde oss til den hverdagslige og intuitive vinkelen, er det åpenbart at det finnes en kausal kobling fra bevegelse til lyd. Akustisk frembragt lyd forutsetter energi, som oftest bevegelsesenergi, enten det er en fallende sten, raslende løv eller en gren som gnisser mot et vindu. Det gjelder også musikk, enten det er et paukeslag, en fiolins buestrøk eller en triangeltrille. Vi hører lyder i naturen eller i byens lydlandskap som vi som oftest forstår årsaken bak. Det finnes også hverdagslige erfaringer med kausalitet det andre veien. Vi skvetter når vi hører en overraskende lyd. Vi får lyst til å danse når vi hører en fengende låt og vi holder for ørene når lydnivået blir for høyt. Antikkens *mousiké*-begrep omfattet de bevegelige kunstartene, poesi, dans, og det vi kaller musikk (Sundberg, 2000). Opprinnelsen til kor og korsang, det greske *choros* - kombinasjonen av sang og dans – er også en god illustrasjon på dette¹². På mange måter er koblingen mellom lyd og bevegelse generelt, og musikk og bevegelse spesielt, så åpenbar og intuitiv at man kan spørre hvorfor den måtte gjenoppdages i de siste tiårenes musikkforskning. Dirigering utnytter på en direkte og konkret måte den kognisjonsmessige forbindelsen mellom bevegelse og lyd. Et forsøk på å forstå musikalsk lederskap kan derfor vanskelig unngå en nærmere gjennomgang av hvordan vi oppfatter denne forbindelsen.

¹² www2.merriam-webster.com/cgi-bin/mwdictsn?va=Chorus

Metaforiske forbindelser mellom lyd og bevegelse

Marc Leman (2008:110) tar for seg en del musikalske fenomener hvor vi tyr til metaforiske beskrivelser. Forestillingen om *opp* og *ned* er en av disse, og den brukes blant annet for tonehøyde og spenning, ”selv om det er intet konkret som bokstavelig blir høyere eller lavere”¹³. Tyngdekraften er utgangspunktet for at retning har mening, og derigjennom posisjon og bevegelse. Høy eller lav er i denne forstand ensbetydende med mer eller mindre potensiell energi. Siden høyere frekvens også innebærer mer energi enn lavere frekvens (under ellers like forhold), er metaforen høye og lave toner nærliggende å ta i bruk. Når noen bruker *lys* og *mørk* om tonehøyde er det fortsatt et element av energinivå i metaforen, men da ikke bevegelsesenergi eller gravitasjon. Kanskje de som bruker dette ordparet nettopp ønsker å understreke det ”stasjonære” aspektet ved fenomenet tonehøyde? Avledede metaforer som *stige* og *falle* er også knyttet til forestillingen om retning. *Spenning* henspiller på forskjeller i energinivå og oppbygging av potensiell energi. Spenning utløses ved å ”senke” en eller flere parametere.

Bevegelsesmetaforer kan betraktes som avledet av posisjonsmetaforene, siden bevegelse er endringer i posisjon over tid. *Bevegelse* i musikk er et svært mye brukt begrep og siden bevegelse bare kan skje fysisk i rommet, forutsetter metaforen at musikken endrer seg. Vi opplever størst endring når det er endringer i mange parametere samtidig. Når de musikalske endringene er koblet sammen i en bestemt rekkefølge, står i sekvens, fornemmer vi en *linearitet*. Sekvenser skapes av noe som er likt nok til at vi oppfatter det som identisk, men forskjellig nok til at det ikke er ren gjentakelse. Bob Snyder (2000:119) bruker begrepet *stroboskopisk bevegelse* om slik endring. En sterkere variant av sammenheng er kausalitet, at noe *med nødvendighet* følger av noe annet. Den musikalske metaforen *spenning* må sies være ganske kraftfull når det er mulig å skape opplevelsen av at ”noe må skje” og ”at noe helt bestemt sannsynligvis vil skje” på et område (musikalsk forløp) hvor ingen naturkrefter virker. På tilsvarende måte bruker vi også begrepet *stillestående* om musikk. Musikken er da gjerne preget av fravær av de elementene som gir fornemmelse av retning og bevegelse, som tydelige kadenser, sekvenser, endring i intensitet osv. Bevegelse og kausalitet gir opphav til metaforene *vei/sti* og *mål*. Mål er i sin tur grunnlag for intensjonalitet og vilje. Alle disse metaforene har sitt utspring i romopplevelsen. Selv om de romlige begrepene gjelder generelt for tilværelsen på jorden, oppleves de spesielt konkret når det gjelder egen kropp. Opp og ned

¹³ Min oversettelse fra engelsk.

representerer den mest uunngåelige naturbegrensning for mennesket. Bevegelse av egen kropp må derfor stå i en særstilling når det gjelder hvordan vi opplever og beskriver verden. *Sentralitet*, som blant annet definerer oss selv i forhold til resten av verden, er avgjørende for opplevelsen av selvet og er derfor en viktig metafor. Det innebærer at noen steder er viktigere enn andre, noe man kommer tilbake til. Siden musikk er et tidsbasert fenomen innebærer sentralitet i musikk ofte gjentakelse; av toner, av motiver, av klanger osv. Likeledes er *innside* og *utside* definerende for opplevelsen av selvet. Denne avgrensethet (*containment*) er grunnlaget for viktige metaforer, hvorav mange er knyttet til gestaltprinsipper, som omtales litt senere.

George Lakoff og Mark Johnsen, to banebrytere innen kognitiv lingvistikk, hevder at menneskets tankeprosesser i hovedsak er metaforiske (Fogh Jensen, 2001:56-59). Wigram et al. (2002:98) viser til Lakoff og Johnson og andre kilder når de hevder at essensen av en metafor er å forstå og erfare ett fenomen ved hjelp av et annet fenomen – det samme og likevel forskjellig. Snyder (2000:110), som også refererer til Lakoff og Johnsen, artikulere dette enda tydeligere når han påpeker at metaforen er *selve måten* hjernen bruker én struktur til å utvikle nye strukturer, prosesser og funksjoner på. Snyder refererer til ulike kilder som samlet antyder at det er de samme steder i hjernen som håndterer langtidshukommelsen som også håndterer romkognisjon. Vår romoppfattelse håndteres altså der vi sikrer våre mest stabile konsepter og forestillinger. Uansett hvor abstrakte og avanserte konseptene blir, må vi referere metaforisk til noe mer konkret, som oftest noe romlig. Snyder (op.cit.:108) påpeker at metaforisk overføring (*mapping*) er ikke tilfeldig, men basert på kognitive strukturer som er generert fra fysiske erfaringer, spesielt erfaringer knyttet til kroppen. Den type bildeskjemaer (*image schemas*) som vi danner oss antas å stamme fra fellestrekk mellom ulike erfaringer. Skjemaene representerer stabile fenomener og strukturer i vår omgang med omgivelsene. Vi foretar en perseptuell abstraksjon gjennom at et stort antall sanseerfaringer som gir opphav til et skjema. Bildeskjemaene gjør både bruk av sanserfaring (persepsjon) og allerede etablerte forestillinger (konsepter). Snyder (op.cit.:73) skiller mellom implisitt og eksplisitt langtidsminne. Såkalte bildeskjemaer er delvis implisitte og ubevisste, og forståelsen er ofte metaforisk. Når noe implisitt kunnskap assosieres med annen implisitt kunnskap så har vi en metafor. Implisitt minne er ofte motorisk minne, det vil si vi husker hvordan vi gjør noe. Musikk i seg selv kan forstås som en metafor for andre fenomener, som egen kroppsbevegelse. Hovedpoengene i det foregående er at romlige metaforer spiller en grunnleggende rolle for menneskets kognisjon og at bevegelse av egen kropp står særlig sentralt for vår opplevelse av andre typer bevegelse, herunder musikalske forløp.

Kroppslig kognisjon

Sammenhengen mellom lyd og bevegelse er så langt omtalt fra den hverdagslige og den metaforiske vinkelen. Men det er viktig å presisere at den metaforiske forbindelsen går langt utover å være en språklig snarvei, den er en hovedvei for forståelse og konseptuell utvidelse. I det følgende vil jeg trekke frem noen flere kognisjonsmessige detaljer av betydning for dirigering. Wilson og Knoblich (2005) beskriver hvordan vår oppfattelse av sammenhengen mellom lyd og bevegelse er basert på såkalt kroppslig kognisjon (*embodied cognition*). De nevner en rekke vitenskaplige observasjoner som viser fellestrekk, overlapp og interaksjon i måten det nevro-kognitive apparat håndterer lyd og bevegelse på. De trekker frem hvordan nyfødte artikulerer M og A når de hører disse lydene, selv med øynene lukket. De viser til hvordan hjerneskader samtidig har redusert evnen til lydoppfattelse og bevegelse. Slektskapet og forbindelsen mellom lyd og bevegelse i hjernen forklares blant annet av såkalte speilnevroner. I hvert fall noen av linkene kan trygt sies å være *hard wired*, dvs. at de er fundert tidlig i evolusjonen av mennesket. Den enkleste og mest grunnleggende forklaring på hvorfor det er nyttig å forstå en lydkildes årsak er at det har hjulpet mennesket å overleve fare. Energiutløsning utgjør alltid en potensiell fare. I de fleste tilfeller vil energiutløsningen forårsake lyd, siden det som oftest vil være klingbare objekter tilstede som energien kan virke på. Om en lyd skyldes løvebrøl, et fallende tre eller en foss er åpenbart viktig. Forståelse og fortolkning av lyd har vært nyttig fordi det muliggjorde identifisering av farer på avstand, også der det ikke var noen direkte synslinje.

Rolf Inge Godøy (2006) konstaterer at det er sterke grunner til å akseptere at det finnes en såkalt motormimetisk komponent i vår oppfattelse og prosessering av musikk. Motoriske bilder kan betraktes som en del av musikalske bilder. Videre påpeker han at motoriske bilder er forbundet med biomekaniske og motoriske begrensninger. Det betyr at vi når vi hører musikk ikke bare fornemmer selve bevegelsen, mens også tilknyttede konkrete fornemmelser av ”effort, of chunking, of coarticulation, etc., in short images of real-world movement elements, in our images of musical sound” (op.cit:155). Wilson og Knoblich (2005:464) omtaler dette som emulering, at hjernen foretar simuleringer i sanntid. Det innebærer til og med at vi er i stand til såkalt perseptiv foregripelse, at vi kan forstå en bevegelsesbane som går lengre enn selve persepsjonen. Det tillater altså forståelse *før* sensorisk input foreligger. Dette er en viktig forklaring på hvorfor dirigentens gester faktisk virker, også på sangere som hverken har erfaring eller kompetanse på området. Sammenhengen er spesielt sterk hvis

sangerne gjør bevegelsen selv. Hvis man ber helt utrenede korister gjøre svært langsomme kroppsbevegelser mens de synger en enkel strofe, vil de synge mer legato enn uten bevegelsene. Et hovedpoeng i dirigering er at gesten må komme før effekten forventes, som oftest et taktslag i forkant. Av samme grunn er det bevegelsene mellom slagpunktene i taktfigurene som er kilden til en presis puls, ikke plassering eller markering av det enkelte slagpunkt. Menneskets evne til å forstå og forutse hvor en bevegelse går er meget presis og denne evnen er ikke tillært (selv om man naturligvis kan trenes til å respondere mer presist). En analogi er toget som bremses ned på stasjonen. Vi kan som oftest forutsi ganske nøyaktig hvor toget stanser, for eksempel hvor inngangsdøren vil befinne seg. De færreste behersker de fysiske likningene som styrer bremsingen, men de fleste fornemmer banen likevel. Selv om å dirigere er et fag med tilhørende distinkte gestiske ferdigheter, er det å forstå direksjon og kunne respondere på den ikke primært et fag, men en naturlig tilbøyelighet. Hvorfor er det slik at koblingen mellom lyd og bevegelse ikke bare handler om å forstå lydkilden, men også hele bevegelsesforløpet? Wilson og Knoblich hevder at den emuleringen som foregår ikke er en ”motor plan that goes nowhere”, men at den har en hensikt:

A perceiver who can ”see” where a movement is heading has enormous advantages, both physically and socially. Thus, what originally appeared to be a neurological extravagance – the activation of motor resources when no motor movement is intended – may instead be an elegant solution to a perceptual problem (Wilson og Knoblich, 2005:469).

Emuleringen overkommer den sensoriske forsinkelsen, slik at vi kognisjonsmessig både oppfatter øyeblikket og den umiddelbare fremtid. Konsekvensen for overlevelsesmulighetene er åpenbare.

Snyder (2000:73) peker på et annet kognisjonsaspekt som belyser linken mellom bevegelse og lyd. Han tar utgangspunkt i langtidsminnet og hvordan dette kan inndeles i implisitt og eksplisitt minne. Eksplisitt minne er til dels semantisk, ved at det er organisert i begrepsmessige strukturer. Vi ”vet” når vi husker. Implisitt minne, derimot, er typisk minner om muskulære handlinger, altså motoriske minner. Vi ”kan” når vi husker. Disse har ingen språklig komponent og handler om hvordan vi *gjør* ting. Godøy et al. (2006) omtaler dette som *procedural memory*. Lagring av motorisk minne er ikke på samme sted som de språklige nevroner (loc.cit.). Skillet mellom semantisk og motorisk minne er av særlig stor interesse for musikere når det gjelder innøvelse. Motorisk minne er avgjørende for å kunne spille eller synge, fra et ferdighetssynspunkt. Ikke minst er innstudering basert på motorisk repetisjon. Motorisk minne er ”objektorientert” i den forstand at det forefinnes i mindre, avgrensede biter. Bitene hentes frem når det er behov for dem. Det semantiske minnet, derimot, kan håndtere større strukturer og lengre varighet i musikken. Det gjør bruk av de ulike konsepter

og forståelsesmåter vi måtte ha til rådighet, som kunnskap om storform, temabearbeidelse og fraser, såvel som kunnskap om satsteknikk og harmoni, og ikke å forglemme; sangtekster. Mange korsangere har erfart at kroppen ”husker” en bestemt tonehøyde, ikke i betydning høre, men i betydning gjenkjennelse av hvordan munnhulens og hodets resonans kjennes. Enhver musiker og sanger har erfart hvor mye mer pålitelig det motoriske minnet er, spesielt i stress-situasjoner. Det motoriske minnet muliggjør i verste fall gjennomføring av et større verk, selv når det semantiske minnet svikter. Jeg erfarer selv at jeg som dirigent kan memorere et verk mer gestisk enn semantisk. Det gjelder i særlig grad hvis struktur og musikalsk forløp har få holdepunkter og knagger til hjelp i innlæringen. I et ellers stillestående lydbilde vil sammenkjedingen av lydobjekter kunne memoreres kroppslig som sammenhengende bevegelsesobjekter eller gestalter.

Dirigering på tre nivåer

Det såkalte motormimetiske ved oppfattelsen av musikk er tidligere omtalt. Det motoriske spiller altså en rolle selv om det ikke kommer til uttrykk ved faktiske bevegelser. Men også konkret imitasjon er viktig av flere grunner. Wilson og Knoblich (2005:463) viser til hvordan åpen (*overt*) imitasjon er sosialt nyttig. Det gjør det mulig å plukke opp adferd som er akseptabel og demonstrere at individet forstår gruppens koder. Det muliggjør også læring, særlig av kroppsbaserte ferdigheter. Tildekket (*covert*) imitasjon er også nyttig, fordi det understøtter empati der åpen imitasjon ville være sosialt uakseptabel eller til og med truende. Wilson og Knoblich minner om at det ikke bare er det motoriske mønster som reproduseres, men også de sensoriske konsekvensene. Det forsterker evnen til empati og evnen til å forstå årsakene, ikke minst intensjonene til den som agerer. Leman (2008:43) går et skritt videre med intensjoner som fundament for kroppslig kognisjon: ”The main argument is that knowledge does not emerge from passive perception, but from the need to act in an environment”. Han mener videre at verden kan betraktes som et sett av hensiktsdrevne handlinger, at selve persepsjonen av verden skaper hensikter og foregripelse (*intentionality and anticipation*). Persepsjon kan forstås som dannelsen av et motorisk bilde av verden, basert på sensorisk informasjon (op.cit.:87-88). Lemans betraktningsmåte har her en klar parallell til Schopenhauers ”verden som forestilling og vilje” (Kierschow, 1991), som også gjør vilje til noe sterkt identitetsdefinerende.

Leman (2008:112) foreslår å skille mellom tre nivåer av kroppslig imitiasjon, synkronisering, istemmelse (*attuning*) og empati. De innebærer ulike grader av deltagelse og

identifikasjon. Hvis vi anvender Lemans betraktningssmåte på dirigering, finner vi igjen ulike aspekter av dirigentrollen på hvert av de tre nivåene. Synkroniseringsselementet er det mest åpenbare og det opprinnelige. Sangerne har en naturlig tilbøyelighet til å kroppslig imitere dirigenten. Synkronisering er hva Leman omtaler som resonans i det motoriske system på lavt nivå. Det viser seg at tilbøyeligheten til å bevege seg i takt med et lydinntrykk er sterkere enn for et synsinntrykk. Virkningen av lydenergi på det motoriske system synes å være særlig sterk. Det er ikke den ytre, synlige kroppslige imitasjon som er den sentrale, men den motoriske forberedelse hos sangeren som underlag for den musikalske koordineringen. Denne evnen ligger dypt i menneskets evolusjon og har vært åpenbart nyttig på mange områder, siden synkronisering muliggjør primitivt samarbeid og koordinasjon som jakt og forsvar. Kroppslig istemmelse innebærer bevegelse som følger musikkens bevegelige former, som melodi, klang, ekspressive effekter osv. Evnen til imitasjon på dette nivået muliggjør at selv meget komplekse signaler fra dirigenten kan oppfattes og ikke minst oppfattes likt nok blant sangerne til at de kan respondere på en enhetlig måte. Thomas du Quercy Ahrén refererer i sin avhandling til boken *Body Movement - Coping with the Environment*, skrevet av Irmgard Bartenieff, hvor Ahrén trekker frem at det ikke bare er bevegelsens bane som kan analyseres, men også det følelsesmessige innholdet:

An observer of a moving person is at once aware, not only of the paths and rhythms of movement, but also of the mood the paths in themselves carry, because the shapes of the movements through space are always more or less colored by a feeling or an idea. The content of ideas and feelings which we have when moving or seeing movement can be analysed as well as the forms and lines in space. (du Quercy Ahrén, 2002:225)

Utvikling av dirigentrollen fra en synkroniserende til en ekspressiv rolle kan altså forstås og begrunnes ut fra hvordan kognisjon foregår i mennesket, med den nære forbindelsen mellom bevegelse og lyd. Når denne siden ved rollen første vokste frem på 1800-tallet var det fordi musikken og sosiale idealer i denne epoken krevde det og ga rom for det, forutsetningene hadde ligget i mennesket hele tiden.

Mens istemmelse er en imitasjon av de ”ytre” former, innebærer empati gjennom musikk imitasjon av musikkens emosjonelle intensjonalitet. Leman viser til eksempler på sammenhenger mellom motoriske og empatiske ferdigheter, blant annet erfaringer med autistiske klienter. Mens vi normalt er meget raske med å bedømme musikkens affekter, er autister langsommere. De synes å avhenge mer av resonnering og mindre av motorisk og emosjonell imitasjon. Selv om Leman ikke uttrykker det så direkte, beskriver han en realitet hvor *disembodied cognition* er en funksjonshemming, eller med motsatt fortegn: Kroppslig kognisjon, representert ved en velintegrert musiserings/bevegelsesevne, er avgjørende for et

velfungerende individ, og dermed også for en velfungerende musiker. Dette utløser noen spørsmål om dirigerings betydning. Siden lyd er så viktig i vår oppfattelse av gester (kroppslige såvel som musikalske), må nødvendigvis oppfattelsen av medmusikantenes lyd være viktig. Det må videre bety at det ikke bare er dirigentens forhold til de enkelte musikerne som betyr noe, men også forholdet mellom medmusikantene. Dette kan synes som en overdrevent banal påpekning, men den begrunner hvorfor en dirigent ikke bør overstyre ensemblet, at dirigenten ikke kan erstatte de bevegelser som mer effektivt håndteres mellom medmusikantene. Dirigentrollen var opprinnelig primært signalgivende og (indirekte) lydproduserende. Men i en situasjon hvor kommunikasjonen mellom medmusikantene er sentral, vil dirigentens rolle også være en avbildning av den kollektive musiseringen, altså i en viss forstand lydfølgende. Det er mulig at det vil være negativt og provoserende for noen at dirigenten "blir dirigert av" ensemblet. Det er ikke uvanlig å gjøre narr av slike dirigenter, men det er heller ikke denne form for passiv dirigent jeg snakker om. Det er den aktivt medfølgende dirigerings (*pacing*) som balanseres bevisst med styringssignaler (*leading*). I dette perspektivet med dirigenten som medmusikant kan til og med den utskjulte posør-dirigenten ha en viss verdi, selv om han eller hun ville være ufullstendig og overfladisk.

Med Lemans betraktningssmåte gjør dirigenten bevisst eller ubevisst bruk av sangernes kognisjon på tre nivåer; synkronisering, bevegelsesmessig istemmelse og evnen til empati. Vi kan forvente at balanseringen av de tre nivåene er forskjellig fra dirigent til dirigent, selv om det er en rimelig hypotese at en velintegrert dirigent fungerer på alle tre nivåene. Lemans innfallsvinkel er kognisjon. En annen vinkel er kommunikasjon og kommunikasjonsteori. Språkviteren Per Linell skiller mellom kommunikasjonens innhold og kommunikasjonens midler, videre skiller han mellom kommunikasjonens psykologiske midler og tekniske midler (du Quercy Ahrén, 2002:51). De tekniske midlene deler han videre i verbale og gestiske midler. Dirigenten gjør bruk av begge, selv om utelukkende gestiske midler er i bruk i fremførelsessituasjonen. Det generelle idealet er å bruke verbal kommunikasjon så lite som mulig, og da knyttet til situasjoner hvor gestikk har lite å by på, som kontekst, fortolkning og forklaring. Likevel er det vanlig at dirigenter snakker for mye, enten fordi de ikke innser effekten av gester alene eller fordi deres gestiske repertoar ikke er rikholdig nok eller beherskes godt nok. Linell (op.cit.) skiller mellom tre typer gester; symbolske, ikoniske og indekssale tester. Symbolske gester er ofte definert av sosiale konvensjoner, som å riste uforstående på hodet, bøye hodet for å uttrykke underdanighet osv. Ikoniske gester er metaforiske eller utnytter likeheter mellom gesten og verden forøvrig, som å strekke ut armene for å vise at noe er stort og slippe armene ned for å uttrykke oppgittethet. Indekssale

gester får sin betydning i tid og rom, ved å peke, skvette, og rykke til av smerte. Uten å ha analysert dette nærmere, synes det som om vi kan gjenkjenne alle tre typene i dirigentens gester; symbolske, når kroppsholdning signaliserer *maestoso*, ikoniske, når store bevegelser angir mye lyd, og indeksale, når dirigentens blikk, kroppsretning eller hånd gir en innsats.

Du Quercy Ahrén (2002:229) hevder at metoder for å beskrive dirigentens gestikk nærmest er helt fraværende innenfor for direksjonsfaget. Han minner om at det for eksempel innenfor dans finnes flere metoder og systemer, til tross for at dans kanskje er enda mer kompleks enn dirigering. Han etterlyser en tilsvarende systematikk for dirigering. Han viser blant annet til det såkalte *Effort-Shape*-systemet som er en måte å analysere bevegelse uavhengig av dens innhold. Det er basert på at alle bevegelser bruker en kombinasjon av *kraft* (sterk – svak), *retning* (rettlinjet – buet), *tid* (utholdt – plutselig) og *flyt* (fri – bundet). Flyt skiller seg litt ut ved at det er knyttet en holdning til den, slik at selve bevegelsen ikke kan sees helt uavhengig av dens innhold. De tre andre er basisegenskaper i fenomenet ”innsats” (effort) ved at de omhandler spenning i tid og rom. Ahréns hjertesukk over manglende systematikk i direksjonsgestikk synes velbegrunnet. Det er åpenbart at større innsikt om gestikkens anatomi både ville være interessant og nyttig. En personlig refleksjon er at muligheten for å analysere en bevegelsen uavhengig av dens innhold er en forutsetning man kanskje ikke uten videre skal godta. Det kan tenkes det er nyttig et stykke på vei, og for noen formål, men siden dirigering er en utpreget helhetlig disiplin er alle reduksjonistiske tilnærminger i utgangspunktet mistenkelige.

Lydobjekter og bevegelsesobjekter

Godøy et al. (2006) opererer med lydproduserende, lydfølgende og emotive gester. Allerede i den kausale koblingen fra bevegelse til lyd er det et grunnlag for å betrakte gestiske objekter og klingende objekter som samme type gestalt. At det overhodet er meningsfylt å betrakte gester eller lyd som objekter er basert på at disse ellers relativt flyktige fenomener lar seg ”fange”, avgrense og defineres. Eller snudd på hodet; ved å introdusere begrepsparet lydobjekt – gestisk objekt blir det mulig å studere disse flyktige fenomenene. Kroppsbevegelsenes endelighet gir opphav til gestalter på inntil noen sekunders varighet. En hånd som løftes kommer naturlig ned etter noen sekunder. Overgang fra en kroppspositur til en annen tar typisk noen få sekunder. En hånd griper et objekt innefor et sekund og særlig viktig; respirasjon og puls foregår innenfor denne tidshorisonen. Godøy påpeker at vi først og fremst oppfatter endringer i musikken eller lydbildet på hva han kaller meso-nivå. Dette er et

nivå mellom makro (de store strukturer) og mikro (den kontinuerlige strøm av lydimpulser). Det er også her den kognisjonsmessige hovedforbindelsen mellom lyd og bevegelser ligger. Musikk i seg selv kan betraktes som en metafor for egen kropps bevegelse. Grunnleggende musikalske elementer som tone, tema, frase, rytmefigur m.fl. befinner seg på meso-nivå og understøtter koblingen mellom lyd og bevegelse på nettopp dette nivået. Man kan til og med spekulere på om musikk som mangler tydelige gestalter på meso-nivå er vanskeligere å forholde seg til eller akseptere fordi den da er fjernere fra egen kropp.

For å oppfatte et lydfragment som et distinkt objekt må vi være i stand til å oppfatte at lydfragmentet har visse sammenfallende egenskaper fra start til slutt. To kognisjonsmessige aspekter bidrar til å forklare hvorfor vi kan oppfatte noe så flyktig som et lydfragment som en form. Det ene er hvordan hjernen tar i bruk egenskaper som diskontinuitet, likhet, nærhet, felles retning, samtidighet og tilhørighet til å etablere *gestalter*, som avgrenser fragmentet fra andre tidligere, samtidige og etterfølgende fragmenter. Gestalt-teori er en sentral del av *Auditory Scene Analysis* (Bregman, 1990). Jeg oppfatter de tidligere omtalte grunnleggende romlige metaforene avgrensethet (*closure*), sentralitet og opp/ned som basis for å kunne oppfatte ulike gestalter. Det andre kognisjonsaspektet som hjelper oss til å oppfatte lydobjektet som en enhet er idéen om lydobjektet som en hensiktsdrevet enhet (*intentional unit*). I det ligger blant annet at et lydobjekt kan variere fra en lyttesituasjon til den neste, for eksempel ved at vi oppdager nye sider ved lydobjektet, men det forblir likevel robust og identifiserbart (Godøy, 2006:152). Jeg forstår hensikt dit hen at den bakenforliggende årsak (eller hensikt) hjelper oss til å fatte enheten i lydstrømmen. Her hjelpes vi også av den motormimetiske kognisjonskomponenten: Hvis vi forstår den bakenforliggende energi-utløsningen, forstår vi den etterfølgende lyd som enhetlig, selv om den skulle variere og selv om den skulle være blandet med andre forstyrrende lydinntrykk. Snyder (2000:32) reflekterer over hvordan vi kan oppfatte lengre strekk, når vi har så kort bevissthetshorisont. Han bruker *chunking*, altså oppstyking, som forklaring på hvordan vi oppfatter en sekvens av sammenhengende ”lydbilder”. Å være i nuet er på en måte ikke helt sant, fordi vi ”stopper tiden” for å begripe. Eller som Godøy (2006:152) siterer: ”We interrupt lived experience in order to signify it”. Det fenomen at vi kan forstå en bevegelsesbane som går lenger enn selve persepsjonen (perseptiv foregripelse) er interessant i denne sammenhengen. Slik jeg forstår dette, må vår oppfattelse av et gestisk objekt dermed bidra til at vi også bedre oppfatter et lydobjekt, det vil si det hjelper oss med å avgrense og gestalte lydobjektet, til og med før vi har oppfattet hele objektet. Det kan være en av forklaringene på hvorfor vi kan fornemme hvor en musikalsk frase går før den har kommet dit. Mer generelt kan det forklare hvordan et

øyeblikkets sanseinntrykk, som musikalsk lyd er, ikke oppleves som et punkt i tid, men et forløp hvor opplevelsen er knyttet til det vi hører, det vi nylig har hørt og det vi forventer at vi kommer til å høre. Med andre ord, musikk muliggjør opplevelsen av evige øyeblikk fordi det lager mening av ellers meningsløse sensoriske inntrykk. Av samme grunn kan en dirigent forme fraser og karakter på musikken *før* den er der.

Dirigering og mening

De tre typene musikalske gester Godøy et al. (2006) skiller mellom, lydproduserende, lydfølgende og emotive, er alle relevante for å forstå dirigering. En dirigent gjør lydproduserende bevegelser ved at start, stopp, fermater og innsatser følger av bevegelsen. Energiutvekslingen er indirekte i den forstand at den betinger en kommunikasjon mellom dirigenten og den enkelte musiker. Det at musikeren eventuelt ikke kommer med sin innsats, enten som følge av manglende innlæring eller uoppmerksomhet, gjør ikke forbindelsen noe mindre direkte enn når nybegynneren ikke får låt i trompeten. Dirigentens lydproduserende gester skiller seg likevel fra musikerens gester ved at de ikke er strengt nødvendige. Hvis dirigenten viser færre gester, eller ingen gester i det hele tatt, i løpet av et musikalsk forløp, stopper ikke lyden. Musisering innebærer ofte lydfølgende gester, man viser at man hører de andre, at man forstår hva de gjør, at man lever seg med. Dirigenter gjør seg i noen grad bruk av dette, er *med* ensemblet (*pacing*), selv om rollens hovedoppgave er å lede (*leading*). Emotive gester er en åpenbar del av dirigentens arsenal. Imidlertid er det en stor definisjonsmessig gråsoner mellom lydproduserende og emotive gester. Når dirigenter med kropp og blikk viser musikkens karakter, for eksempel et tyngdepunkt eller aksent med en emotiv illustrasjon, er hensikten at det skal produseres korresponderende lyd i ensemblet.

Godøy (2006:156) påpeker at lyd-bevegelse-objekter er spesielt nyttige for å studere tekstur og klangfarge. Dirigenter erfarer dette, men grunnlaget er ofte mangelfullt forstått. Hva som kan uttrykkes med gestisk kontra språklig beskrivelse er et av de sentrale faglige spørsmålene i dirigeringsfaget. Leman (2008:15) påpeker at språket gir mulighet for å gjøre oppmerksom på symbolikk og betydninger ved musikken, som endrer måten man spiller på eller lytter på. Hvis musikken har en hensikt, er det mulig å tak i denne hensikten. Det er nettopp språkets styrke å kunne uttrykke nyanser og presise fortolkninger. Dette gjelder ikke minst for en dirigent foran et ensemble. Balansen mellom verbalt og gestisk lederskap er et stort faglig spørsmål for dirigenter, med mange ulike ideologier og praksiser. Dirigenter faller ofte i den felle hvor han eller hun utøver verbalt lederskap, der gester er mer egnet. På den

annen side glemmer dirigenter ofte også at kontekstuell informasjon om musikken (hensikt/ mening, fremførelsespraksis, resepsjonshistorie osv.) kan være avgjørende for hvordan det gestiske lederskapet vil bli fortolket og fulgt.

Balansen mellom språk og gester reiser spørsmålet om musikk overhodet kan sies å ha mening. Leman (loc.cit.) problematiserer ulike musikktenkeres ståsted her. Antikken tiller selve tonematerialet stor betydning og så konkrete betydninger av visse skalaer og klanger. Flere tenkere på 1700-1800-tallet tiller musikken programmatisk eller funksjonell mening. På den andre siden sa tenkere som Eduard Hanslick at musikken er uten mening, men kun er bevegelige former i lyd. Et annet ytterpunkt er representert ved Ruud (1990) som hevder at det er selve musiseringen som gir mening, at det er konteksten og samhandlingen som bestemmer meningen. Det er imidlertid interessant at forbindelsen mellom musikk og bevegelse blir viktig både med Hanslicks og Ruuds perspektiv, om enn på ulik måte. Med Hanslick er det den metaforiske linken på det individuelle plan som er viktig, den påvirker egen opplevelse av det musikalske forløpet, kanskje til og med selve forståelsen av fenomenet musikk. Med Ruuds vinkel påvirker bevegelse-musikk-sammenhengen direkte selve meningen; kroppslig og musikalsk samhandling blir to sider av samme sak. Fortolker man Ruud litt langt, så er det i en multi-modal omgang med musikk at forståelsen og opplevelsen bli mest hel.

Lemans prosjekt er ikke bare å peke på sammenhengen mellom bevegelse og musikk, men å finne nye beskrivelsesmåter for musikk. Han er opptatt av hvilke muligheter kroppslig involvering (*embodied involvement*) med musikk gir, og som språket ikke gir. Han foreslår en aksjonsbasert tilnærming til en ny måte å beskrive musikk på:

If moving sonic forms engage subjects in a process of corporeal signification, then it is very likely that body movement provides the key for alternative non-linguistic descriptions of music (Leman, 2008:19).

[...] the gestural language of music is universal, because its moving sonic forms share human corporeality (Leman, 2008:21).

Ved å inkludere kropp i beskrivelsen av musikk kan man fange opp flere aspekter enn de etablerte form- og satsorienterte beskrivelsesmåter. Relevansen til dirigering er åpenbar, hva kan en hånd fortelle om musikk? Det er interessant, og overhodet ikke selvinnsynende, at musikk som bevegelige lydformer er forbundet med en kroppslig realitet som gjør at musikkens gestiske språk er universelt (i det minste innenfor en gitt kulturkrets), for å parafrasere Lemans sitat. Han påpeker at det nettopp er slik de fleste lekmenn forholder seg til musikk. Når man ikke "kan" noe om musikk, bruker man den kroppslig, til å danse etter,

marsjere etter og slappe av til. Musikkterapiprofesjonen er den disiplin som mest systematisk har forsket på og utnyttet disse sidene ved musikk. Dirigering og dirigentopplæring gjør også bruk av det i praksis, men fortsatt på en utpreget personlig og erfaringsbasert måte og i mindre grad vitenskaplig basert. Kanskje kan det intuitive og folkelige aspektet ved musikkens gestiske språk (paradoksalt nok) forklare maestromyten? Hvordan er det mulig at dirigenten kan ta så stor plass? Handler det bare om makt, sosiologi og romantikkens idealer om den unike kunstner? Den kognisjonsmessige kobling mellom lyd og bevegelse åpner en helt ny arena for forståelse. Dirigering handler om koordinasjon og utforming av det musikalske uttrykk. Men det handler også om kanalisering, fokusering og speiling av vilje og kraft hos medmusikantene. Dette gjelder i særlig grad når ensemblet er så stort at det vanskelig for musikerne å ha en alle-til-alle-relasjon. Dirigenten fungerer da både som forstørrelsesglass og speil. Dirigenten som medmusikant utøver ikke sin vilje blindt på ensemblet, men visualiserer, bekrefter og videreutvikler de musikalske gestene som er der. Det betyr ikke at ensemblet dirigerer dirigenten, men dirigenten må se musikerne der de er for å kunne kanalisere ensembles krefter. Når dirigenten foregriper en hendelse, en aksent eller et *subito pp*, taktslaget før hendelsen skal inntreffe, vil både timing og signalstyrken bygge på hvor ensemblet er i sin musikalske gest. Musikerne trenger ikke signalet tidlig fordi de trenger tiden til å oppfatte signalet, persepsjonen er mye hurtigere enn det, men for at musikkhendelsen skal være gestisk sammenhengende. En musikalsk hendelse er ikke isolert, men inngår i en kjede av musikalsk-kroppslige gester. En illustrasjon er at et rytmisk problem eller et uttrykksproblem kan løses ved å la korister gjøre kroppslige bevegelser. I den europeiske kunstmusikktradisjonen er det vanligvis bare dirigenten som tillates eksplisitte bevegelser, kanskje fordi musikerne ikke har hatt behov for det. Karibisk polyrytmikk, derimot, kan vanskelig leses fra notebildet, den springer ut av bevegelse og er integrert i bevegelse. I denne tradisjonen ligger den kognisjonsmessige koblingen mellom musikk og bevegelse åpent i dagen. I vestlig kunstmusikk er den mer implisitt og måtte gjenoppdages vitenskaplig. I dirigentrollen har sammenhengen i det minst vært implisitt forstått, men det er klart at både rollens legitimitet og dens utøvelse styrkes av dypere innsikt i musikkognisjon.

5. Mellom omsorg og despoti, ånd og materie

Hensikten med dette kapittelet er på analytisk grunnlag å foreslå begreper som tilsammen konstituerer dirigentrollen. De åpne kvalitative intervjuene (A-gruppen) forutsetter ikke slike begreper, siden poenget er å forstå den upåvirkede tenkning, hvor struktur eller innhold av musikalsk lederskap på forhånd hverken er gitt eller antydes. Undersøkelse av B-gruppens tenkning forutsetter derimot at informantene tar standpunkt til bestemte temaer og spørsmål. Spørreskjemaet som skal brukes med B-gruppen må dermed inneholde en oppfatning om hvilke temaer sangerne kan forventes å reflektere over. Samtidig er det på forhånd ikke mulig å etablere noen komplett, balansert og omforent modell for hva som inngår i musikalsk lederskap, siden jeg også har avstått fra å definere hva musikalsk lederskap er. Derfor må jeg velge en litt mer indirekte måte å beskrive rollen på. Dette er hva jeg vil kalle fasetter av lederskap; komponenter som samlet kanskje ikke definerer, men i det minste dekker viktige sider ved lederskap. Jeg søker altså etter en måte å dele opp og kategorisere ulike sider ved musikalsk lederskap som gjør det mulig for B-gruppen å ta standpunkt til dem. Før jeg setter frem mitt forslag til kategorisering, vil jeg referere til noen relevante betraktningsmåter fra litteraturen.

Dele opp en hel rolle?

Colin Durrant referer til ulike måter å dele opp og kategorisere dirigentferdigheter på. En av disse tar utgangspunkt det synspunkt at dirigering i innstuderingssituasjonen dypest sett er en lærerrolle (Durrant, 2003:85). Uten å hevde at lærerprofesjonen utelukkende er et håndverk, gjør han bruk av at lærerrollen (også generelt i forholdet læremester-læresvenn) hviler på håndverkskunnskap. Durrant viser til en måte å forstå de ulike sidene av håndverksskunnskap som han så anvender på dirigentrollen. Han skiller mellom disse kunnskapstypene i dirigentrollen (min oversettelse fra engelsk):

- Situasjonsbestemte – koret, repertoaret, akustikken osv.
- Personlige – dirigentens egen filosofi og tenkning
- Sosiale – kunnskap om gruppen og individene i koret og utenfor
- Erfaringer – hva som virker og ikke virker, hvorfor og hvordan
- Teoretiske – hva er viktig, hvordan begrunne, hva er grunnlaget

Denne betraktningsmåten forteller ikke noe om hva dirigenten må kunne, den fungerer mer som en kildeoversikt for læring, en slags sjekkliste for å identifisere ulike kunnskaper og ferdigheter dirigenten må beherske. I sitt videre forsøk å finne "the super model conductor",

et begrep han bruker med en viss selvironi og mange forbehold, foreslår Durrant å skille mellom tre kategorier for å beskrive superdirigenten (op.cit.:99):

- Filosofiske prinsipper
- Musikalsk-tekniske ferdigheter
- Mellommenneskelige ferdigheter

Filosofiske prinsipper handler om hvorfor jeg er dirigent, hvilket grunnleggende syn på musikken jeg har og hvor jeg vil med musikken. Musikalsk-tekniske ferdigheter omfatter alle indremusikalske temaer, fra verkets tilblivelse og partituret via sangteknikk og syngestiler til feildeteksjon og gestikk – med andre ord nesten alt en dirigent kan tenkes å kunne. De mellommenneskelige ferdighetene omtales for det meste som helt parallelle til lærerrollen eller lederrollen i sin alminnelighet. Han omtaler og detaljerer hvert punkt på en oversiktig og nyttig måte, jeg har derfor gjengitt oversikten i vedlegg 1. Durrants temaliste kunne vært brukt som grunnlag for B-gruppens spørreskjema. Den viktigste grunnen til ikke å gjøre det for mitt prosjekt er at temalisten så tydelig avspeiler dirigentens og pedagogens ståsted. Det ville være ønskelig å finne en beskrivelse som i det minste forsøker å se rollen slik den virker for sangerene mer enn rollen som hva dirigenten må beherske.

I dirigentlitteraturen er det et påfallende trekk at den gjensidige musisering tillegges lite vekt, eller i mer positiv fortolkning; at den får for lite oppmerksomhet. Det er lederrollen i kraft av sin hierarkiske posisjon som omtales. Det er ferdighetene som læreren og mesteren, mer enn medmusikerne, behersker som kategoriseres og legges under lupen. De kommunikative sidene ved dirigent-rollen er i hovedsak vinklet fra dirigentens ståsted. Dette er selvsagt ikke feil eller unyttig, men det er én bestemt vinkel. Selv om dirigenten har ansvaret for at kommunikasjonen fungerer, er selve ansvarsfordelingen lite fruktbar for å forstå hvordan musikalsk kommunikasjon virker. Musikkterapilitteraturen er på den annen side, selv om rolledelingen mellom terapeut og klient er enda skjevere enn mellom dirigent og sanger, betydelig mer opptatt av den balanserte kommunikasjonen. Kommunikasjon er jo forøvrig et begrep uten retning, det er et symmetrisk begrep. Av denne grunn er det trolig mye å lære om musisering og kommunikasjon fra musikkterapifaget. Durrant (1993:168) viser til et perspektiv på dirigentens kommunikasjon med koret, bestående av tre parallelle, samtidige prosesser

- Kognitive prosesser – gehør, notelesning, puls, instrumentering m.m.
- Affektive prosesser – fortolkning, fraserings, balansering, oppførelsespraksis m.m.
- Psykomotoriske prosesser – kroppsholdning, gestikk, mimikk m.m.

Eksemplifiseringen i listen ovenfor er kortfattet og yter ikke Durrants perspektiv full rettferdighet, det er betydelig mer rikholdig i hans fremstilling. Perspektivet er innsiktsfullt og

nyttig, men først og fremst for å forstå hva som foregår fra et kognisjonssynspunkt. Problemet med inndelingen er at det er vanskelig å bedømme hver prosess separat. Dermed blir inndelingen mindre til hjelp for sangere i å forstå eller beskrive hvordan en dirigent virker. Vi synes å stå ovenfor et dilemma, finne en beskrivelsesmåte som ikke er *for* reduksjonistisk (dele opp ting vi faktisk oppfatter som helt) og ikke *for* sammenfattet (vi greier ikke å se noe annet enn helheten). Det er også et problem med kategoriseringer som skiller tydelig mellom det dirigenten *gjør* og hvordan dirigenten *er*. I praksis ser vi et kombinert gjøren-væren-bilde i alle dirigentens fasetter. Skal vi greie å dele opp dirigentrollen uten å dele opp det hele mennesket må vi se på kategorier som kan oppfattes av sangerne og som i seg både har elementer av væren og gjøren.

Dirigentattributter – enda et forsøk

Det er et element av overmot i dette forsøket på å finne en beskrivelse for B-gruppen, men det er trolig verdt det, selv om det skulle vise seg at betraktningsmåten ikke er så fruktbar som man kan håpe på. Som en introduksjon til forsøket på å etablere en liste av dirigentattributter vil jeg først gå gjennom noen intuitive tanker om hva som kan inngå i musikalsk lederskap. Det finnes en rekke oppgaver og attributter som normalt tillegges en leder. En av de mest åpenbare er visjon. Man forventer at en leder har en idé om hvor virksomheten skal. Det betyr ikke at lederens visjon automatisk er virksomhetens visjon. Hvordan styring balanseres med medvirkning og delegert ansvar er et av de klassiske avveiningspunktene. Dette gjelder i høyeste grad også i musikken; hva er riktig nivå på styring og signalgivning? Det er åpenbart at ytterpunktene blir feil, ingen signaler eller altfor mange signaler er sjelden godt lederskap. Man forventer videre at en leder entusiasmerer organisasjonen og tilfører energi. Man forventer at lederen tilfører et visst spenningsnivå, men kan spenningen gå over i overspent hysteri og drepe energien hos de som blir ledet? Man forventer normalt en viss forutsigbarhet og presisjon i en leders adferd, men hvor tipper dette over i rigiditet og kjedsomhet? En leder er også veileder, rådgiver og problemløser. Men en leder er sjelden ekspert på alle områder. Hva er det rimelig å forvente at en leder skal beherske og hvor mye tid kan man forvente at man bruker på å veilede? Og sist men ikke minst, hvilken etisk eller filosofisk plattform står dirigenten på? Det er neppe mulig å utøve lederskap uten å være selvbevisst og selvcentrert i en viss grad. Men i hvilken grad makter en leder å være universell og altruistisk (musikken er sin egen belønning) i motsetning til privat og egofiksert ("musikken er mitt middel til berømmhet"). Dette spenningsforholdet er det meget vanskelig å gripe, selv om mange vil ha

erfart hvordan en dirigent kan tippe over og sette seg selv i sentrum på bekostning av musikken og musikerne.

Måten vi forstår sammenhenger mellom kropp, intensjoner, bevegelse og musikk på er metaforiske. Både forståelse og læring er kognisjonsmessig fundert på metaforisk overføring. Siden musisering, og dermed dirigering, er en så vidt metaforisk preget kommunikasjons- og samhandlingsform, er det både nyttig og forsvarlig å hente betraktningsmåter fra andre felter. Poenget er å ekstrahere og kombinere nærliggende tenkning og gjennom dette etablere en *temaliste* for hva som inngår i musikalsk lederskap. Temaene bør favne vidt og være på omtrent samme ”nivå”, hvilket betyr at de kan stilles ved siden av hverandre og fremstå som komplementære, i motsetning til at ett tema er detaljering av et annet. Temaene kan godt være overlappende, men de bør hver og én tilføre noe distinkt. Jeg velger å ta utgangspunkt i følgende tre kilder; Aristoteles, ledelsesforskeren Harald Knudsen og musikkterapiforskeren Kenneth Bruscia:

- Aristoteles: Retorikken presenterer et enkelt, men slagkraftig bilde av hva som utgjør forutsetningene for overbevisende tale. Siden signalgivning og kommunikasjon står sentralt i utøvelse av lederskap, burde retorikken også være relevant for musikalsk lederskap.
- Knudsen: I boken *Jazz og Ledelse* bruker Harald Knudsen (2001) musiseringsmetaforer for å karakterisere godt lederskap. Hans prosjekt er å vise hvordan musisering har noe å tilføre ikke-musikalske situasjoner og hans betraktninger gjelder godt lederskap i sin alminnelighet, særlig for situasjoner med stor grad av gjensidighet og felles mål.
- Kenneth Bruscia: Hans *Improvisation Assessment Profiles* (Bruscia, 1994) er et metodeverktøy for å analysere improvisasjon i en musikkterapisesjon. Han har utviklet deskriptorer for å hente ut egenskaper og adferdskomponenter fra klientens musikalske uttrykk. Selv om klientrollen i og for seg er den omvendte fra dirigentrollen (i betydning lederskap), burde likefullt de kommunikative elementene være nært beslektet.

Aristoteles hevder i *Retorikken* at tre komponenter må være tilstede for virkningsfull tale; *logos*, *ethos* og *pathos*. Logos handler om saken selv, taleren må besitte de nødvendige kunnskaper og fakta og resonnementene må være gode. Siden mottakeren påvirkes av talerens troverdighet, er det en forutsetning at taleren besitter motiver, oppriktighet og ærlighet som ikke gjør at vi avskriver budskapet som manipulasjon eller maktmisbruk. Dette kaller Aristoteles talerens *ethos*. Den tredje komponenten, *pathos*, handler om vilje og engasjement. Uten *pathos* blir et ellers saklig og troverdig budskap kraftløst (Hastrup, 1991).

Harald Knudsen setter opp tre fasetter av lederskap, som han henter fra jazz-comboens musisering. Den første kaller han stifinneregenskapen, lederen som viser mål og vei og går sammen med ensemblet. Den andre kaller han mentorskap, lederen som ser musikeren, og

tilfører akkurat den kompetanse, veiledning og støtte han eller hun behøver. Mentoren hverken neglisjerer, stiller urimelige krav - eller på den andre enden av skalaen – overinstruerer eller belærer. Både stifinneregenskapen (visjonæren) og mentoren er fasetter som ikke inngår i retorikken, hvilket ikke er å forvente, siden retorikken kun handler om kommunikasjonsdelen av lederskap. Knudsens tredje fasett er energigivende lederskap. Dette er nær beslektet med retorikkens pathos, men det er ikke tilstrekkelig at lederen besitter engasjement, han eller hun må også være i stand til å overføre gnisten til andre.

Kenneth Bruscia har etablert såkalte profiler for improvisasjon. Ordet profil er trolig brukt fordi det innenfor hvert tema er detaljert en rekke skalaer (utfall) som ved bruk med klienter gir ulike profiler. Bruscias profiler er orientert mot å forstå musikalske elementer på et meget detaljert nivå. Jeg velger å se bort fra disse detaljeringene og heller bruke profilene på overordnet nivå. Selv om Bruscia har utviklet profilene for klienters improvisasjon, finner jeg det rimelig å anta at de dekker helt allmenne sider ved et musiserende uttrykk. Profilene er beskrivelser av musikalske uttrykk som forutsettes å avspeile korresponderende personlighets- og adferdstrekk. Jeg velger å kalle profilene for *attributter* i min videre bearbeidelse, for å skille dem fra originalversjonen. Attributtene er:

- *Salience*: Om hvor fremtredende eller tydelig musikalske elementer er
- *Integration*: Om samtidighet og grad av koordinasjon
- *Variability*: Om hvordan etterfølgende aspekter i musikken er organisert
- *Tension*: Om hvordan spenning akkumuleres, opprettholdes og utløses
- *Congruence*: Om samsvar mellom emosjoner og musikalske elementer
- *Autonomy*: Om de roller som inntas; leder, følger, motstander osv.

På bakgrunn av disse tre kildene og betraktningsmåtene, foreslår jeg de åtte attributtene for musikalsk lederskap som er vist i figur 4. Siden attributtlisten er en slags ekstrapolering fra beslektede situasjoner, representerer de en *hypotese* om hva som inngår i musikalsk lederskap og dermed hva det er relevant å se etter. Hvorvidt attributtene er observerbare er et annet spørsmål. Hypotesen må oppfattes som foreløpig, ikke utledet av, men inspirert av de tre nevnte kildene. Hvordan jeg har fortolket sammenhengen mellom temalisten og kildene er oppsummert i vedlegg 2.

		1	2	3	4	5
a	Visjon / musikalsk idé	Fraværende	Utydelig	Tilstede	Klar og sterk	Klar, men sær og tilgjort
b	Etisk grunnlag / motiver	Egosentrert	Noe fjern	Blandet	Tilstede i musikken	Lar seg fortape i musikken
c	Musikalsk vilje / selvstendighet	Ettergivende	Konform	"Partner", gir og tar	Tar kontroll	Over-styrende
d	Spenning / energioverføring	Livløst	Avspent	Blandet	Energisk	Overspent
e	Forutsigbarhet / variabilitet	Rigid	Stabil	Variabel	Kontrasterende	Uforutsigbar
f	Integrasjon / presisjon	Upresis	Ganske presis	Presis	Godt samkjørt	Oversignalerende
g	Kroppslig troverdighet / balanse	Uengasjert	Blandet, men signalsvak	Sentrert, balansert	Noen overdrivelser	Inkongruent, mye overdrivelser
h	Mentorskap / veiledning	Lite opptatt av sangernes behov	Ser sangerne	Balanserer hjelp og krav	Mye krav, lite hjelp	Overhjelpsom

Figur 4: Lederskapsattributter med kategoriserte utfall.

Detaljer av attributter

Attributtene i figur 4 tjener som overskriftsord. De er valgt og definert fordi de vekker bestemte assosiasjoner mer enn at de er veldefinerte. Meningen med dem er nettopp å være tydelige nok til å ta standpunkt til, men vidtfavnende nok til å tillate fri tenkning. Aksen og de fem utfallene for hver attributt tjener også til å forklare hva som kan ligge i begrepet, ved å antyde spenninger mellom ytterpunkter eller valgmuligheter dirigenten har innenfor attributten. Ut fra hensikten med attributtlisten er figur 4 i og for seg selvforklarende. Jeg vil likevel knytte noen utfyllende, men usystematiske kommentarer til flere av attributtene ved å trekke inn illustrerende referanser fra dirigentlitteraturen.

Visjon/musikalsk idé

Visjon/musikalsk idé er ikke bare et spørsmål om hva den er eller om den finnes. Det er også et spørsmål om selve synet på musikk, altså hva slags type tenkning dirigenten legger til grunn. Visjon/musikalsk idé kan spenne fra det filosofiske til det praktiske. For eksempel sier Sir Adrian Boult (1949:39) det så kort og kontant at dirigentens viktigste idé er å sette riktig tempo. Hvis den idéen ikke er klar, blir alt utydelig. I det andre ytterpunktet viser Durrant (2003:94) til tre ulike estetiske prinsipper for hvordan forstå kormusikk (hvorfor det ikke skulle gjelde all musikk er uklart). Disse kaller han isolasjonisme, relativisme og

kontekstualisme. For isolasjonisten er det musikken som materiale, som form, lyd og tekst som gir mening. Relativisten gir musikken en individuell, eksistensiell betydning. Det musikalske uttrykket avspeiler våre liv og våre følelser. For kontekstualisten er musikkens mening knyttet til forhold utenfor musikken selv, som tilblivelsen av den, resepsjonshistorien og samfunnsmessig betydning. Jeg vil fortolke og parafrasere disse tre prinsippene som *tekst – selv - kontekst*. Inndelingen synes forøvrig nært beslektet med Kay Shelemays rammeverk for å forstå et musikalsk landskap i sin videste forstand, det hun kaller *soundscape*. Hun bruker begrepene *sound – significance – situation* til å forstå en musikkhendelse. Rammeverket er et verktøy for å beskrive ulike aspekter av musikkhendelsen, underforstått at alle tre aspektene finnes samtidig (Shelemay, 2001). Innenfor rammen av en dirigents visjon eller musikalske idé vil alle elementene tekst/sound, selv/significance og kontekst/situation spille en rolle. Likevel vil ofte en dirigents grunnleggende idé kunne være mest preget av ett av elementene. Mange vil kunne gjenkjenne arketyper av dirigenter; han som dyrker klangen for dens egens skjønnhet (*sound*), hun som dirigerer for gud (*significance*) og han som er mest opptatt av ungdommen har meningsfylt sted å møtes (*setting*). Vi ser også at flere av disse begrepene har en forbindelse til etisk grunnlag og motiver. Mer presist er det vel gjerne slik at motivene er det dypeste og kommer først og at dirigentens musikalske idé farves av dette grunnlaget.

Etisk grunnlag / motiver

Dette handler om lederskapets hvorfor. Hvorfor er jeg dirigent? Hva vil jeg oppnå med å være dirigent? Er mine motiver åpne for andre å se? Hvilke mål og planer har jeg? Vet mine medmusikere at de er en del av disse mål og planer? Hvilke gevinster høster jeg ved å være dirigent? Forstår jeg selv hva mine innerste drivkrefter er? Vi kan tenke på svar på slike spørsmål som det musikalske lederskapets filosofiske prinsipper. Det er en klar forbindelse til foregående punkt om visjon/musikalsk idé, særlig hvis den musikalske idé springer ut av en bestemt verdensanskuelse eller et bestemt verdisett. Etisk grunnlag/motiver kan synes å handle mer om filosofi, men siden det både gir mulighet for bedrag og selvbedrag, er det helt klart en etisk komponent her. Det er en mulighet for at vi vil betrakte noen etiske grunnlag/motiver som høyverdige og andre som mindre akseptable. Eksistensen av attributten begrunnes med at bakenforliggende sider ved dirigentens væremåte påvirker hvordan lederskapet oppfattes. I retorikken er det så enkelt at ethos handler om troverdighet. Det ligger under at vi forventer at det ikke finnes skjulte motiver. Forfengelighet er en holdning eller væremåte som ofte er uakseptabel, for eksempel når Boult (1949:11) advarer mot å dirigere

for publikum: "His work must be directed towards the eyes of his orchestra, but only towards the ears of his audience." Men vurdering av forfengelighet er kontekstavhengig. Du Quercy Ahrén (2002:43) viser til at publikum i romantikken ønsket å se en dirigent som en tydelig og demonstrativ helt, som således også dirigerte for publikum:

[...Stråkdirigenten var] i harmoni med romantikens foreställning om en konstnärlig och individualistisk ledare. På så sätt banade stråkdirigenten vägen för den moderne dirigenten [...]

Publiken behövde å få musiken "tecknad" framför sig og då gärna av en "romantisk, musikalisk hjältefigur.

Til å begynne med var vanlig at dirigenten delvis sto vendt med ansiktet mot publikum, særlig i operaen, trolig fordi det ble ansett som upassende å ha ryggen mot publikum. Her kom altså høflighetsforholdet til publikum inn og preger en side ved dirigentadferd.

Musikalsk vilje/selvstendighet

Vilje og selvstendighet handler om dirigenten er ettergivende eller overstyrende. Temaet har en forbindelse til den musikalske idéen, men også til det gestiske. Boult (1949:47) sier at vilje i praksis krever å være i forkant, og at det er en utbredt tendens til at dirigentens tanker og gester nesten alltid heller vil være for sene enn for tidlige. Det at denne attributten ligger mellom viljen og gestikken kan gjøre den vanskelig å observere, eller snarere vil det være vanskelig å bedømme hva det er vi observerer. Hvis dirigenten fremstår som uselvstendig, er det på grunn av manglende vilje eller manglende gestiske ferdigheter?

Spenning/energioverføring

Spenning/energioverføring er trolig den attributten som er minst presis. Den kan nok være enkel og tydelig å oppfatte, men den er vanskelig å omtale og forstå. Grunnen kan være at personlig energi har mest å gjøre med væremåte og mindre med gjøremål. Det er et utbredt ideal at en dirigent ikke skal være for voldsom og ikke sløve musikernes oppfattelse ved overdrivelser (Boult: 1949:43) . Samtidige er det energigivende lederskap en av pilarene i godt lederskap, som blant annet beskrevet av Harald Knudsen.

Integrasjon/presisjon

Integrasjon og presisjon handler om gestikk, men ikke utelukkende. Integrasjon handler også tilstedeværelse og samhandling med musikerne i videste forstand. Attributten innebærer et element av innlevelse og empati. Integrasjon er ikke ensbetydende med presisjon. Det finnes

en rekke eksempler på dirigenter med dårlig gestikk og teknikk, i betydningen objektivt tydelig og enkel å fortolke. Det sies for eksempel om dirigentikonet Furtwängler:

Musicians in other orchestras could not understand how Berlin Philharmonic players were able to decipher Furtwängler's wavery arm motions that gave no literal indication of the number of beats (Lebrecht, 1991:9).

Dette illustrerer også at presisjon ikke er ensbetydende med lett lesbare taktfigurer. Det finnes eksempler på dirigenter med vanskelig lesbar gestikk som er ekstremt godt integrert med ensemblet. De kompenserer med noe annet; blikk, energinivå eller at musikerne tvinges til å ta mer ansvar. Thomas du Quercy Ahrén (2002:43) går så langt at han tror overdreven tro på perfekt gestikk mer skyldes økonomiske rammer enn kunstneriske behov:

Möjligt är också att kraven och kanske också en övertro på en till perfektion driven gestik som et led i att "spara repetitionstid", också förändrat yrkesrollen och synen på vad som är en bra dirigent.

Han knytter endringen i oppfattelsen av hva som er en bra dirigent til arbeidsforholdene til yrkesdirigenter, med stadig kortere innøvningsperioder og høyere nivå på musikerne. Det medfører at innstuderingsmetodikken driver kravene til gestisk presisjon. Det skal virke første gang og det skal være entydig uten å måtte forklares eller gjentas. Han påpeker samtidig at det også er en viss misnøye mot dette, noe som kan slå tilbake og fornye kravene om et "mer värdefullt konstärligt arbetssett". Denne betraktningen er spesielt relevant i forhold til kor, som ennå ikke er profesjonalisert i den grad orkestrene er. Spørsmålet er om man ønsker at profesjonalisering av kor skal innebære økt vekt på innstuderingsøkonomi på bekostning av langsommere modning.

Andre faktorer

Et aspekt av musikalsk lederskap som ikke eksplisitt inngår i attributtlisten er prøvesituasjonen og innstuderingseffektivitet, dette til tross for at det er et viktig aspekt i dirigentlitteraturen. Boult (1949:39) har et enkelt og fyndig syn på prøvesituasjonen: "A great many qualities are needed to conduct rehearsals successfully. The most important things are to see that everybody is happy and comfortable and to waste no time." Han signaliserer rett og slett at det handler om å ikke kaste bort tid og at det må være en god tone. Durrant (2003:95) understreker betydning av de musikalsk-tekniske ferdighetene, spesielt feildeteksjon og –korreksjon. Generelt finnes det i dirigentlitteraturen, ikke minst i nyere norsk litteratur om kordireksjon flere gode rammeverk, nyttige tenkemåter og praktiske tips om effektive øvelser.

Det er kanskje en svakhet ved attributtlisten at innstuderingseffektivitet ikke er en eksplisitt faktor. På den annen side er det så mange ulike sider ved prøvesituasjonen (som det er med konsertsituasjonen) at den godt kan forstås gjennom andre attributter. Boulton (1949:47) sier at når du først står der, skal du glemme alt om teknikk og prestasjon. Da gjelder de bare å få gjennom dine tanker og idéer. Det betyr at mange av sidene ved en prøvesituasjon vil bli lest av sangerne gjennom faktorer som musikalsk idé, energinivå, mentorskap osv. Mentorskap er et attributt som viser seg særlig tydelig i prøvesituasjonen. Det er her dirigenten kan øse av sin kunnskap om verk og kontekst, løse tekniske problemer og balansere krav og hjelp.

Mentorskap som tema er trolig viktigere i et kor enn et orkester fordi det i kor alltid må brukes noe tid på å sikre innlæring av stemmer, selv om sangerne er godt forberedt. Dermed blir balansen mellom krav og hjelp tydeligere enn i orkesteret, hvor hver enkelt musiker har et mer selvstendig ansvar for sin stemme, også på grunn av mange instrumentgrupper og stemmer. I kor vil det i mange tilfeller være et rollespill sanglærer-sangelev mellom dirigent og sangere, og i dette forholdet utøves det mentorskap mer eller mindre bevisst.

Å finne en beskrivelse av musikalsk lederskap som ikke er for reduksjonistisk tilsier helhetlige begreper og unngåelse av nedbrytning og kategorisering som sangere ikke forholder seg til, selv om det skulle være nyttig i andre forskningssammenhenger. På den annen side advarer du Quercy Ahrén om å fokusere for sterkt på det ”overdrevent” allmennmenneskelige i dirigering, som for eksempel Rafael Kubelík gjør i dette utsagnet:

The ultimate goal of a conductor is to build good will among people. You must create an atmosphere in which music can be a mission, can make people's lives easier. The conductor must stand for that (du Quercy Ahrén, 2002:243).

Attributtlisten som er etablert her er ikke nødvendigvis bedre enn de andre måtene å kategorisere og begrepsfeste dirigentrollen på. Men den har et ståsted som er mer på sangerens side enn de andre beskrivelsene det er referert til. Videre legger den noe mer vekt på det gjensidige musiseringaspektet enn det som er vanlig. Gitt de inspirasjonskildene som ligger til grunn for den, må den også antas å være relevant og ganske dekkende, selv om den ikke skulle være komplett. I sum bør den altså kunne tjene som verktøy til å undersøke sangeres refleksjon om musikalsk lederskap.

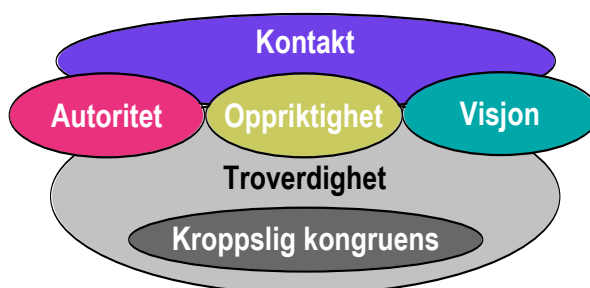
Andvendelse av lederskapsattributter

Attributtene må sies å være relevante i den forstand at temaene åpenbart inngår i lederskap på en eller annen måte. De er samlet relativt helhetlige og dekkende ved at mange sentrale og

velkjente fenomener inngår. Det er imidlertid intet grunnlag for å hevde at de er komplette og utfyllende, det er tenkbart at viktige aspekter er neglisjert. Det også klart at det finnes indre sammenhenger mellom de ulike attributtene, både semantisk overlapp og gjensidige avhengigheter. Riktignok er de forsøkt definert slik at alle bringer noe unikt til settet, selv om det finnes overlapp. Attributtene er ikke logisk stringent definerte. Slik sett må de oppfattes metaforiske, altså de får kraft og mening ved de assosiasjoner de vekker hos de som eksponeres for begrepene. Hvilken nytte har vi så ha av et slikt begrepssett? For det første bør det være mulig å konstatere *om* korsangere reflekterer over disse temaene. Videre bør det være mulig å se om attributtene er egnet til å avdekke fellestrekk og forskjeller i hva korsangerne observerer. Det bør også være mulig å se om de samme eller liknende begreper dukker opp i intervjuer med sangere som ikke har sett attributtlisten. I beste fall vil det også være mulig å hente innsikt om musikalsk lederskap. I verste fall bør det være mulig å si noe om hvor godt eller dårlig settet er fra et metodesynspunkt.

6. Sangernes opplevde lederskap med egne ord

Jeg velger å rapportere funnene fra intervjuene på en måte som i seg selv avspeiler et viktig trekk ved funnene. Informantene under ett synes å forme to temakategorier; absolutte temaer og avveiningstemaer. Med absolutte temaer menes sider ved musikalsk lederskap som entydig og betingelsesløst må være til stede. Det innebærer ikke nødvendigvis noen forventning om perfektjon på alle punktene, men en dirigent som har vesentlige mangler vil neppe bli betraktet som en god dirigent. Det finnes en viss akseptkvote for mangler, men den er ganske liten. Med avveiningstemaer menes sider ved musikalsk lederskap som innebærer valg, videre at hva som er riktig valg ikke er universelt gitt, men avhengig av situasjon og personlige preferanser. Ulike dirigentprofiler kan både skyldes bevisste valg dirigenten gjør eller det kan være en konsekvens av styrker og svakheter, kunnskaper og ferdigheter som er mer eller mindre tilstede. Denne todelingen forenkler bildet noe, men er tydelig og presis nok til å påpekes med en gang. Dessuten øker den lesbarheten av resonnementene. De absolutte betingelsene har overskriftene kontakt, oppriktighet, autoritet, visjon og troverdighet. Begrepene er illustrert i figur 5. Modellen kan virke naken og overforenklet, men dens hensikt er å etablere noe tydelige knagger og noen hovedsammenhenger. Modellen må leses og forstås sammen med de etterfølgende resonnementer og sitater. En liten analysemetodisk presisering er her på sin plass. I prosessen med å utlede beskrivelsen av musikalsk lederskap basert på intervjuene er det informantens egen prioritering og vektlegging som er lagt til grunn. Det betyr at temaene har fremkommet uprovosert (*unprompted*). Min egen vurdering har påvirket beskrivelsen på to måter. For det første har jeg kombinert ulike informanternes tenkning, også når de bruker nærliggende men ikke identiske ord. Hovedtemaene og strukturen er dermed mitt valg. Den andre måten er at enkelte av svarene har fremkommet på oppfølgingsspørsmål basert på mine begreper. Det faktum at et tema kommer på bordet og den initielle tenkning er informantens egen, mens informantens utbroderinger til dels er farvet av mine spørsmål.



Figur 5: Begrepsmodell for absolutte betingelser

Absolutte betingelser

Kontakt

Det første spørsmålet til alle informantene var hvordan de ville beskrive et musikalsk lederskap som fungerer godt. På dette stadium hadde informantene kun fått opplysninger om prosjektets mål, ellers ingen tematiske føringer eller ledetråder. Vi må derfor kunne fortolke de umiddelbare svarene og refleksjonene som særlig betydningsfulle. Nettopp derfor er det bemerkelsesverdig og slett ikke forventet at alle informantene begynner med samme tema, i noe varierende språkdrakt, men likevel med stor grad av felles ordforråd. Overskrift for dette tema er kontakt. Ordet kommunikasjon brukes også av de fleste informantene, men det er mer det faktum at det foregår kommunikasjon (altså kontakt) enn selve kommunikasjonsprosessen og hvordan den foregår. Kontakt og kommunikasjon er begreper som er såvidt almenne at de nesten er ubrukelige. Vi omgås disse begrepene i dagligtale uten noen som helst form for presisering og definisjon. De fungerer likevel i samtalen, fordi de innebærer stor assosiasjonsrikdom og de fleste assosiasjonene er på en eller annen måte relevante. Kontakt og kommunikasjon er problematiske fordi de fanger alt og ingenting. Begrepene er så vanlige i bruk at de færreste ser behovet for presisering, selv om vi kan legge høyst ulik forståelse av dem til grunn. I denne sammenhengen fungerer ordene dermed først og fremst som en overskrift. Det er den videre refleksjon etter oppfølgingsspørsmål om hva informantene legger i begrepene som muligens kan lære oss noe dypere om dem.

Kort sagt handler kontakt om den umiddelbare opplevelsen av hvordan dirigenten møter sangerne. Opplevelsen er ofte knyttet til de aller første minuttene av et møte, også så tidlig som det første blikket, det første ordet eller den første gesten (som kan være hvordan dirigenten kom inn i rommet). Nettopp fordi kommunikasjon foregår overalt, gjerne tas som en selvfølge, og ikke bare handler om musikk, vil dirigenter ofte kunne ta for lett på det. En informant opplever kommunikasjon på to nivåer:

Det ene er kommunikasjon på det musikalsk nivå, det andre er kommunikasjon med instrumentet. Og særlig det siste har større betydning enn en del dirigenter tror. [Informant 5]

Ett aspekt av kontakt er forståelse. Siden et musikalsk lederskap som oftest er ønsket av sangerne, vil sangerne aktivt og positivt lete etter å forstå hvordan kontakt kan etableres og hvordan signaler, i videste forstand, kan forstås. Med en analogi fra teknologiens verden er sangeren en innretning med nettverksmulighet og som søker etter en felles

kommunikasjonsprotokoll som gjør at nettverket kan aktiveres. Når denne informanten bruker ordet språk, må dette forstås som en protokoll på flere nivåer:

[...] det fungerer best når vi snakker det samme språket. Og da går det på at jeg forstår ham. Og da går det selvsagt på at jeg forstår direksjonen, at jeg forstår hans intensjoner, at jeg forstår hans fortolkning av musikken og at jeg forstår ham som person. [Informant 3]

Når sangerne opplever kontakt, oppstår en gjensidighet, et musiseringens felles rom. Rommetaforen er interessant fordi den angir en lukkethet i forhold til verden utenfor og en uforstyrrelighet i forhold til andre impulser. Den gir også assosiasjoner til å være i samme båt. Skapelsen av dette metaforiske rommet skjer dels som tanke og dels som opplevelse. Tydelig kommunikasjon fra og med dirigenten tar sangerne med inn i en tankegang som gir fellesskapsfølelse. Selve opplevelsen er litt vanskeligere å gripe fatt i, men ord som flyt og strøm brukes, ord som er typiske for opplevelser hvor alt stemmer. Tre informanter uttrykker fellesskapet slik:

Det er et rom for kommunikasjon først og fremst. Det er noe med å skape en opplevelse av at vi holder på med det samme, at ikke en er subjekt og den andre er objekt. At det ikke er musikk og oss, men at det er ett. [Informant 7].

Da er vi inni en strøm, tenker jeg, hvor informasjon bli utvekslet på en tilfredsstillende måte og at man på en måte er i trygge hender, at man blir ledet et eller annet sted og man skjønner hvor det er”. [Informant 2]

For når [dirigenten] dirigerer, så føler jeg at vi kan se litt sånn tvers i gjennom hverandre, ikke private ting, men vi har den samme emosjonen, den samme viljen til å uttrykke noe. [Informant 9]

Kontakt er åpenbart en forutsetning for at felles musisering overhodet kan finne sted. Det er selvsagt, men en viktig påminnelse at dirigenten ikke er en direkte lydproduserende rolle, men muliggjør og påvirker andres musisering. Kvaliteten på kontakten, representert ved et godt, felles rom, er dermed avgjørende for viljen til å musisere, viljen til å yte. Kommunikasjon er en gjensidig prosess og tillitt, det å kunne stole på hverandre, nevnes ofte samtidig med kommunikasjon. Likefullt oppfatter sangerne at ansvaret for å etablere kontakten *entydig* hviler på dirigenten. Det er dirigentens oppgave å skape fellesrommet og forutsetningene for gjensidigheten:

Ordet kommunikasjon er vel det første som slår meg da. Men det er mer, det er begrep som tillit, som selvfølgelig er tosidig, men i og med at dirigenten har en posisjon som leder, så er han vel også den som kanskje skal skape den tilliten begge veier. [Informant 8]

En viktig del av å etablere dette fellesrommet er å se sangerne. Å bli sett handler først og fremst om øyenkontakten og blikket:

[Dirigenten] har samtidig en omsorg i blikket, det er nesten en gnist, han nesten flørter med koret. Da får jeg lyst til å gjøre mitt. Jeg får lyst til å skape, til å være i samme rom. [Informant 7]

Han så meg ikke i øynene en eneste gang, og jeg så ikke i notene en eneste gang. Jeg så rett på ham hele tiden. [Informant 9]

[Hun] tok øynene mine, hun så på alle sammen tror jeg, og prøvde å finne ut hvem vi er. [Informant 9]

Selv om sangere gjerne sier at de ønsker å bli sett individuelt hele tiden, så mener de det ikke så konkret. Informantene beskriver flere situasjoner og dirigenter hvor de opplever at alle blir sett hele tiden. Siden det ikke er mulig, i betydning i en-til-en-blikk, må det forstås dels konkret og dels metaforisk. At dirigenten ser sangerne betyr ”vilje til å være hos”. Å bli sett innebærer anerkjennelse på mange nivåer, fra ”kvittering for tilstedeværelse” og felles musisering via tilbakemeldinger og aktiv understøttelse og veiledning. Mange sangere forventer at dirigenten interesserer seg for dem og er en deltagende person i ensembles liv. Kontaktbegrepet gjøres dermed til noe langt mer, inn i gråsonen mot de ulike pedagogiske aktivitetene dirigenten utøver. En informant uttrykker hvor viktig psykologisk innsikt er for en dirigent:

En dirigent må være en god psykolog, ellers er han ingen god dirigent, tenker jeg. Eller det er ihvertfall vanskelig å være en god dirigent. De dirigentene som er gode psykologer, menneskekjennere, gode kommunikatorer, de får mye mer gratis. De har mye lettere for å skape dette rommet, de klarer mye oftere å skape på grunn av, ikke på tross av. [Informant 7])

Sangernes behov for å bli sett og bekreftet fremkommer såvidt sterkt og tydelig at det er fristende å anta at behovet er sterkere enn for andre. Blir man korsanger fordi man har et spesielt sterkt behov for å bli sett, eller er behovene som hos alle andre, men koret gir et særskilt attraktivt format for å få bekreftelse? Dette er en problemstilling som ligger langt utenfor dette prosjekt å utforske videre.

Oppriktighet

I informantenes videre resonnering er det tre temaer som i særlig grad er forbundet med kontakt og kommunikasjon. Disse synes ikke å komme i noen bestemt rekkefølge, hverken som prioritet eller plass i bevisstheten, men fremstår som likeverdige og gjensidig understøttende. Det første temaet har overskriften oppriktighet. Det handler om dirigenten er det han eller hun pretenderer å være. Det handler om ekthet og autenticitet. En avgjørende indikator synes å være om dirigenten *er* musikken eller om musikken er et middel for dirigenten til å oppnå noe annet, som er mer eller mindre skjult for sangerne (og til og med

kanskje for dirigenten selv). Det er en ganske utbredt erfaring at dirigenter kan ha andre motiver eller det stilles spørsmålstegn ved motivene:

Han [...] signaliserte veldig sjelden hva det egentlig betød for ham. Hva er du ute etter å skape? Er det musikken som er viktig eller er det bare viktig for deg å vinne [...]? [Informant 7]

Uten å nevne navn, så har jeg opplevd dirigenter som er glad i lederrollen og glad i å vise at de har en lederrolle og dirigerer en del for publikum. [Informant 8]

Men den bismaken jeg satt igjen med etter vi vant var ikke at det var [koret] som vant, det var [dirigenten] som vant. Og [dirigenten] hadde vunnet og koret satt igjen med følelsen at hva var det som skjedde nå? [Informant 9]

Motiver er ikke alltid et spørsmål om oppriktighet. Hvis for eksempel en dirigent er helt åpen med at denne konserten eller denne konkurransen er koret med i for at han eller hun skal styrke sin karriere, er det en oppriktig holdning. Det gjelder også hvis koret medvirker ved dirigentens eksamenskonsert. Sangerne kan like motivet mer eller mindre, men et åpent motiv er oppriktig. Problemet oppstår når motivet er tilslørt eller benektes, hvilket ifølge informantene er ganske utbredt. Et annet problem er at dirigenten også er yrkesutøver som konkurrerer både i et arbeidsmarked og et publikumsmarked. Utenommusikalske motiver og drivkrefter er dermed også naturlige sider ved rollen. Overdreven *egodrive* vil bli oppfattet som manglende oppriktighet. Samtidig erkjenner sangerne at en visst minimum er legitimt, faktisk nødvendig, for å kunne utøve rollen:

Du kan ikke stå foran et kor og dirigere hvis du ikke kunne tenke deg å vise deg fram. Og det ligger jo i det å ha en visjon også. Man kan ikke være visjonær hvis man ikke viser det fram. [Informant 2])

Sangere synes både å være raske og fintfølende når det gjelder å konstatere om en dirigent er oppriktig. Enten de opplever oppriktighet eller manglende oppriktighet, er reaksjonene relativt kraftige:

Det må være ekte, tror jeg, det må være følt, på en måte. Jeg tror man blir ganske fort gjennomskua hvis det ikke er det. [Informant 1]

Når han får dette litt sånn skjelvende blikket og tårene begynner å komme i øyekroken, så vet du at dette er innlevelse og han mener virkelig noe med det han gjør nå. [Informant 5]

Og så får man utlevert et uttrykk. Du skal se sånn ut i ansiktet, du skal tenke på det og det når du synger den sangen. Da blir jeg sinna. For da føler jeg at det er helt feil [...] Det første ordet som dukker opp i hodet mitt er at det blir et slags maskespill. [Informant 9]

[Dirigenten skal] liksom ”plante” følelser, fortelle folk hva de skal oppleve på forhånd. Jeg synes ikke hun selger sitt eget produkt godt [...] når hun dirigerer er hun ikke helt der, føler jeg. [Informant 6]

De siste to utsagnene fra to forskjellige informanter om samme dirigent. De illustrerer hvor hårfin balansen er mellom å lykkes med å formidle en fortolkning og et uttrykk til sangerne og å avle aggresjon hos sangerne. Hva gjør utslaget? Forskjellen ligger kanskje ikke så mye i ønsket om å være oppriktig og ekte, men at det er opplevd. Innlevelse i denne sammenhengen er noe man har *i* seg, ikke noe man *tar på* seg. I tillegg til ekthet og autenticitet forventer sangerne at dirigenten har et personlig forhold til musikken og musiseringen. Det forventes at dirigenten fremstår som hudløs og sårbar. Hvorfor er det så viktig med autentisk og personlig lederskap? Sangere opplever at de gjør noe av eksistensiell betydning for dem selv, som de deler med de andre sangerne. Da kan man ikke forvente noe mindre av dirigenten:

Det må være noe autentisk, kanskje noe personlig, til og med. Du deler noen erfaringer, et liv nesten. Man deler noe veldig vesentlig. [Informant 1]

[Dirigenten] må være åpen, litt sårbar, vise følelser rett og slett. Jeg tror det er det jeg er ute etter sjøl – å få ta ut følelser, få utfolde meg litt. [Informant 1]

På samme måte som det skal lite til å for å reise spørsmål ved dirigentens oppriktighet, er sangere generøse med å godta en dirigent som fremstår som oppriktig. Det er til og med slik at oppriktighet kan kompensere for svakheter eller manglende ferdigheter på andre punkter. Sangere er i en gitt situasjon på grunn av den personlige innlevelsen villige til å se gjennom fingrene med en dirigents utydelige gestikk. Og i den andre enden av skalaen, vil en ellers teknisk briljant dirigent lykkes dårligere, selv med ørsmå spørsmålstegn rundt oppriktigheten. Disse to utsagnene illustrerer ytterpunktene:

[...] jeg synes det kanskje var vanskelig å følge, som gjorde ham litt vanskelig å følge i bevegelsene, men han hadde en inderlighet [...], vi fikk han jo til å gråte. Jeg vil synge bra da jeg. [Informant 7]

Jeg har vært dirigert av dirigenter som er utrolig gode teknisk, men som ikke [...] gir av seg selv. Jeg merker helt tydelig hvilke dirigenter som gir av seg selv og de som ikke gjør det. [Informant 9]

En av de dyktigste dirigentene i konkurransen, i de aller flestes øyne, manglet det personlige, eller holdt det tilbake. Han viste lite åpenhet og sårbarhet, ikke nødvendigvis fordi han ikke kunne, kanskje var han som han trodde det ble forventet av ham. Men effekten var likevel tydelig:

Men jeg tenkte at han er ikke sånn fra bunnen inne i musikken [...] Jeg synes han var veldig god, men jeg lot meg ikke med hud og hår rive med. [Informant 3]

Det siste utsagnet gjelder altså en dirigent som ”har alt”, bortsett fra et lite spørsmålstegn ved hva han ville. Denne dirigenten vil trolig kunne lykkes med det meste gjennom sin

profesjonalitet, særlig i de situasjoner hvor hans glitrende ferdigheter er avgjørende. Men sangerne ser likevel at han mangler noe de setter høyt.

Autoritet

Det andre temaet har overskriften autoritet. Sangerne gjør et meget eksplisitt skille mellom å ha autoritet og å være autoritær, som betraktes som en av de verste sidene en dirigent kan ha. Med autoritet forbinder sangerne en som inngir trygghet og tillitt, har en utømmelig kunnskapsbase og gir av den på en inkluderende måte. Forholdet mellom de enorme forventningene til autoritet og den krystallklare fobien mot autoritær anvendelse av den synes å være mye mer spissformulert enn på noe annet samfunnsområde. Man forventer at en dirigent har all makt og alle midler, men aldri tilløp til misbruk. Autoritær dirigentadferd mobiliserer motstand og vrangvilje hos sangerne og er ødeleggende for dirigentens troverdighet:

Jeg fikk litt motstand, jeg synes ikke han var inkluderende, kanskje litt autoritær nesten, han forsøkte å være suveren [...] og belærende. [Informant 1]

[Dirigenten] liker jeg ikke så godt. Hun er veldig opptatt av være en autoritet, men oppleves som autoritær, bastant og lite forhandlingsvillig. [Informant 2]

Hun hadde en ovenfra og ned holdning [...] jeg følte at signalene gikk utover det å lage musikken, det handlet om å posisjonere seg, kanskje for å dekke over egen utrygghet eller noe sånt noe. [Informant 2]

[Dirigenten] er en person som kommer inn og oser eller prøver å ose at jeg er dirigenten: ”Dere skal se opp til meg, jeg er en autoritet. Se nå jeg er kjempeflink! [Informant 3])

Den samme informanten som kom med det siste utsagnet ovenfor, sa om en annen dirigent at han ganske enkelt *er* selve musikken uten å hevde seg selv, at han sier mye bra, er en flott person og man bare ønsker å følge ham. Det er tydelig hvordan en autoritær stil avler motstand, mens autoritet mobiliserer godvilje og medvirkning. Én av informantene har en avvikende holdning og foretrekker en mer autoritær, brautende stil, og forbinder dette mer positivt med begrepet autoritet. Til tross for at alle informantene er erfarne sangere og musikere, og er trygge på sin egen kompetanse og eget forhold til musikken, så understreker de betydningen av at dirigenten gir dem trygghet. Vi snakker her om trygghet på det musikalske forløpet og det musikalske uttrykket. Sangere liker at dirigenten signaliserer ”stol på meg, jeg skal ta vare på dere”. Sangerne forventer at dirigenten besitter et slags uendelig reservoar av mulig veiledning, som posjoneres ut med presis bedømmelse av hva som trengs, ikke for lite (for store krav) eller for mye (belærende). Autoritet betraktes som noe opphøyd, noe bare den ene besitter.

Jeg forventer at han skal være flinkere enn meg, at han skal ha bedre oversikt enn meg. Fordi jeg kanskje er ute etter å lære noe, eller få noe ut av et eller annet. Det er viktig. Det her er litt gammaldags, men det er jeg ute etter. [Informant 1]

Jeg forventer at dirigenten til en hver tid skal kunne det han dirigerer, inn og ut, mye bedre enn jeg noen gang trenger å kunne det. At jeg automatisk skal få en tillit til personen og det han gjør, at jeg skal tro det personen driver med, at det er sant. [Informant 6]

Det er et asymmetrisk forhold, tenker jeg. Lederen skal være litt mer suveren, men det må fortsatt være gjensidig. Det må være en dialog. Men det er asymmetrisk. Han må kunne det litt bedre, ha litt mer oversikt og sånne ting. [Informant 1]

Jeg tror at en dirigent han bør *ikke* være en del av folket. Han må ha en autoritet, det må liksom ligge i bønn, men likevel ikke fjerne seg for langt, ikke skape frykt eller angst hos sangerne. Jeg har sett at man binder seg i frykt for å komme med en feil innsats eller noe sånt. Og det er kanskje noe av det viktigste hos en dirigent, at han lager denne gode strengen, som er basert på autoritet og respekt og ikke frykt. [Informant 4]

Samtidig skal dirigenten være en likemann i musiseringen. Dirigenten forutsettes å ta full beslutningsmakt, men utøvelsen skal være på en måte som får sangerne med. Det fremstår som en umulig motsetning. Det minner om et vanlig syn på synet på kongehuset, det skal være opphøyd utenfor den folkelige sfære – og samtidig så hylles de mest når de er akkurat som folket. Nå kan ikke motsetningen være så umulig, siden mange sangere har erfart dirigenter som tilfredsstiller kravene til samtidig å være autoritet og likemann. Det gjør dirigentrollen til en usedvanlig form for maktutøvelse. Som ellers i samfunnet, vil også sangere kunne akseptere innslag av autoritært lederskap. Behovet for orden og forutsigbarhet er så stort at man heller vil gjøre stor musikk med en meget usympatisk dirigent enn å gjøre ubetydelig musikk med en elskelig person. Dette gjelder i det minste midlertidig og for enkeltprosjekter mer enn for permanente ensembler. Musikalsk organisering er som en hver annen samfunnsarena, med variasjoner i behov og frykt for underkastelse. Musikken er mer ekstrem, fordi absolutt makt er akseptert – men idealet er at den ikke misbrukes. Og kanskje til forskjell fra samfunnet forøvrig er det normale at den absolutte makten faktisk ikke korrumpere ved musisering?

Visjon

Det tredje temaet har overskriften visjon. Dette begrepet er i dirigeringssammenheng noe mer sammensatt enn ordet tilsier. Det Schopenhauerske ”forestilling og vilje” er en god parallell. Musikalsk visjon handler dels om hvilke musikalske idéer dirigenten har, hvilke forestillinger om musikken dirigenten har, forståelse av hva musikken innebærer og hvilket potensiale som ligger i den. En informant knytter den musikalske idéen til hvordan den skal virke på tilhøreren når det er fullendt:

Da tenker jeg at det handler om fortolkning. Jeg legger i det at man har et bilde av verket man skal gjøre og har en oppfatning av hvordan det skal være formet hvis det er fullendt [...] og en oppfattelse av den virkningen musikken er tenkt å gi til den som hører. [Informant 2])

En musikalsk idé oppfattes her ikke bare som en innadvendt forestilling, men også erkjennelse av opplevelsen i møtet mellom fremførelse og tilhører. Videre handler musikalsk idé om viljen og evnen til å artikulere, mobilisere og formidle sin visjon:

Det er det samme hva han mener hvis han ikke får sagt det til meg, at han får formidlet det på en eller annen måte [...] et bilde, en fugl som flyr, en far som mister sin datter, hva som helst, bare jeg forstår det. [Informant 3]

Jeg velger altså å bruke ordet visjon til å representere kombinasjonen av forestillingen (idéen) og viljen. Sangere setter stor pris på dirigenter som vet hva de vil og som er tydelige. Her ligger et mulig motsetningsforhold til en mer søkende, utforskende tilnærming til det musikalske resultatet. Selv om flere sangere har en positiv grunnholdning til en eksplorativ tilnærming, vil de når alt kommer til alt heller ha en dirigent som forteller hvor skapet skal stå. Dette gjelder også når sangeren er uenig i den musikalske idéen. Faktisk er aksepten av en ”dårlig” musikalsk idé såvidt generøs at sangere mer enn gjerne deltar på reisen, så lenge dirigenten er tydelig og gjennomfører sin visjon med overbevisning.

Selv om jeg er uenig i musikalske valg, så vil jeg at det være såpass overbevisende gjort at det er *sant*, at jeg *tror* på det. [Informant 6]

Muligens til forskjell fra samfunnet forøvrig kan musikere stille seg bak og entusiastisk mobilisere for en visjon de er uenige i. Dette er en god illustrasjon på musikkens eksistensielle karakter, den er ikke primært for noe annet, den er sin egen belønning. Den belønningen kan komme på mange måter med ulike tolkninger og uttrykk. Forutsetningen er imidlertid at både idéen og viljen er tydelig nok og sterk nok.

Visjon har også en mer praktisk side, noe så konkret som hvordan dirigenten tar den musikalske idéen fra begynnende innstudering til konsert. Sangere bedømmer også dirigentens idé og vilje ut fra hvordan han eller hun gjennomfører hele prosessen.

Man ser det jo i forhold til en årsplan at man har satt seg noen mål som man føler er relevante da, basert på konserter eller koblet opp mot et repertoarvalg som koret føler seg fortrolig med [...] Og så er det selve øvelsene, at man føler at det blir relevant for den framdriften man skal ha. [Informant 2]

Temaer rundt innstudering og øvelse behandles senere. Grunnen til at det bringes inn her er at dirigentens holdning til planmessig forberedelse og innstudering blir oppfattet som et av tegnene på den musikalske visjonen. En annen indikator på den musikalske viljen er det kroppslige uttrykket. Selv om visjonen i utgangspunktet er et mentalt fenomen, kommer den

også til uttrykk via kroppen og gester. Inkonsistente signaler blir tolket som et uttrykk for manglende vilje:

Det blir ødeleggende for oppfattelsen av musikalsk vilje hvis dirigenten gjør forskjellige ting hele tiden, uten at man egentlig forstår hvorfor. Da mister man følelsen av viljen. [Informant 2]

Dette kan synes ufortjent i den forstand at både musikalsk idé og vilje kan være på plass, mens den gestiske inkonsistensen kan skyldes manglende gestiske ferdigheter. Men det gis altså ingen separat premiering fra sangerne for en briljant visjon hvis den ikke kan overbringes tydelig og konsistent.

Troverdighet

Troverdighet er et eksplisitt tema blant informantene, enten dette ordet brukes eller andre begreper. Det brukes dels generelt og dels spesifikt om kroppslig troverdighet. I den generelle anvendelsen gir kombinasjonen av visjon, autoritet og oppriktighet troverdighet. En informant artikulere troverdighet som noe helhetlig, hvor de ulike forutsetningene samstemmer:

Kilden til troverdighet må være at man har et forhold til musikken. At man har gått utover det å bare kunne den, man også har et personlig forhold til musikken, som gjør at du kan løfte den utover de tekniske sidene. Men troverdighet er vel også samsvar mellom dirigentens personlighet, sånn som vi fornemmer at den er, og hans væremåte. [Informant 8]

I tillegg er det et separat og meget tydelig kroppslig aspekt av troverdighet. Kroppslig balanse, bevegelse og blick utgjør således en distinkt og uunnværlig del av troverdighetsbildet. Siden informantene understreker betydningen av samsvar mellom ulike kroppslige uttrykk og mellom kroppslige uttrykk og væremåte forøvrig, velger jeg å bruke ordet kroppslig kongruens. En informant artikulere denne tosidigheten, kroppen som kommunikasjonsmiddel og forventningen om kroppslig integritet:

Det grunnleggende er at det må være en gest og en kropp og et uttrykk som jeg forstår. Og i tillegg må det være fullstendig i hele kroppen til dirigenten, hvordan dirigenten puster, hvordan dirigenten står, hvordan han fører sine fingre, og ikke minst ansiktet. Ansiktet er for meg fryktelig viktig. Det må være en helhet i hans holdning. [Informant 3]

Kroppslig kongruens handler dels om væremåter som ligger dypt i oss og dels om ferdigheter som stor grad kan læres, og som inngår i dirigentutdannelser. Væremåter som ligger dypt i oss er heller ikke utilnærmelige som lærings- og erkjennelsesarena, men det krever utvikling langt utover det gestiske. Sangere ønsker et mangesidig signalsett og registrerer lett når de ikke får det:

Det er ikke bare armene, det er vesenet, det mentale som lager kontakten. [Informant 4]

De er kjempegode med hendene sine, men de gir ikke meg de følelsene som jeg trenger for hva jeg skal uttrykke nå. De gir ikke noe signal om det. [Informant 9]

Når Per Sigmund Thorp ved Norges Musikkhøgskole engasjerer den tidligere ballettdanseren og selvutviklingsterapeuten Joseph Guildford i skolens opplegg for utdanning i ensembleledelse representerer det nettopp en helhetlig utvikling av dirigentene¹⁴. Her trenes de kroppslige sidene ved dirigering langt utover det takteringsmessige. Studentene trenes til å kommunisere med kroppsholdning, pust, blikk – også ved å minimere eller fjerne de ”vanlige” dirigentgestene. Jeg fortolker Guilfords prosjekt som en bevisstgjøring av egen kroppslig kongruens. En informants opplevelse av manglende kongruens hos to dirigenter illustrerer konsekvensen av kroppslig inkongruens:

[...] en dirigent som slet med gode innsatser og viste innsatser med lukkede hender.

[...] han hadde en tilknappethet i måten å gjøre ting på sånn rent fysisk, som gjorde at han ikke fikk det han ville ha verbalt.

[...] han jobbet veldig med pust i innsatsene, men han pustet ikke selv.

Han [...] som ga signaler hele tiden, store bevegelser samtidig som han hysjet oss ned, han hadde jo ingen kroppslig troverdighet. [Informant 2]

I første omgang er konsekvensen av manglende kongruens at dirigenten ikke oppnår sine intensjoner. Han eller hun uttrykker sine idéer verbalt, men undergraver i neste øyeblikk idéene med sitt kroppslige uttrykk, noe sitatene ovenfor illustrerer. I tillegg påvirker kroppslig inkongruens motivasjonen, viljen og entusiasmen til å musisere godt. Det blir ganske enkelt vanskelig eller umulig for sangeren selv å ha samsvar mellom egen kropp, som tekniske forutsetninger, og eget musikalsk bidrag.

Jeg lar meg ikke overbevise, jeg lar meg ikke rive med, og dermed tror jeg heller ikke at jeg kan formidle alle de følelsene og den energien som skal ut til publikum. [Informant 3]

Betydningen av ansikt og blikk synes å variere, ikke i betydning den vekt sangerne legger vekt på det, men i hvilken grad dirigenter gjør bruk av ansikt og blikk. Noen bruker det mye, andre er mer gestiske. Det går flere historier om hvordan et blikk kan gjøre en innsats helt presis. En informant kommenterer en dirigents bruk av øynene:

Øynene kan gi strenghet, følelser, ekstrem nytelse [...] du kan nesten lese legato ut av øynene på den som dirigerer. Du ser det som forandringer i ansiktet på dem. [Informant 4]

Det at ansiktet er så signalsterkt gjør også at mulighetene for inkongruens er tilstede. Hvis dirigenten vil noe med hendene, men ikke med øynene, da forstår ikke sangeren signalene. Eller hvis dirigenten uttrykker noe med ansiktet som ikke stemmer med musikkens karakter, oppstår forvirring og sviktende troverdighet omkring dirigentens visjon. En informant kommenterer dirigeringen av et sakralt Poulenc-verk:

¹⁴ Seminar ved Norges Musikkhøgskole, 14-15 april 2007.

[...] det nesten ikke blir troverdig hvis du står å smiler gjennom et helt Poulenc-stykke, det er for alvorlig for meg og deg til å kunne smile seg gjennom et helt stykke. [Informant 1]

I sum handler kroppslig kongruens om å være musikken, dirigenten kroppsliggjør (*embodies*) musikken. Det er ingen overdrivelse å si at sangerne er ekstremt følsomme på dette punktet. Det skal lite til før det stilles spørsmålstegn. Hvordan er det mulig at sangere oppviser en slik opptatthet av temaet og følsomhet for det? En forklaring kan være at dirigenten som figur er overflødig, hvis vi ser bort fra en ren trafikkpoliti-funksjon, med mindre han eller hun tilfører noe vesentlig til den musikalske kommunikasjonen, som for dirigenten per definisjon er kroppsbasert. Forventningen er stor og skuffelsen tilsvarende stor dersom det ikke skjer. Samtidig er det viktig å presisere at sangere ikke forventer plettfrie personligheter. Innenfor rammen av troverdighet er det takhøyde for svakheter, personlighetstrekk man ikke liker osv., så lenge man kan forstå og stole på personen:

Det å stole på en dirigent har noe med stabilitet å gjøre, tror jeg, at man blir kjent med personligheten. Man trenger ikke akseptere enhver del av den personligheten, men man må likevel kunne leve med den og vite at den er som man forventer. [Informant 8]

Intensitet

Ett tema kom sent frem i informantenes spontane resonnering; intensitet, energinivå og energioverføring. Temaet fremkom dels indirekte via andre temaer eller som svar på oppfølgingsspørsmål. Enhver musiker vil ha erfart at kraft og energi må til for å skape et levende musikalsk uttrykk. Til tross for at det er et kjent og opplevd fenomen, er det også flyktig og vanskelig gripbart begrep. Mens de øvrige temaene som først nevnes er relativt konkrete, er begrepet energi i denne sammenheng utpreget metaforisk. Kanskje blir det derfor mer et samlebegrep for flere forutsetninger som samtidig er tilstede? Det musikalske lederskapet oppleves som energigivende og medrivende når andre nødvendige betingelser er oppfylt. To av kildene til intensitet blant informantene synes å være konsentrasjon og overskudd. Konsentrasjon handler om fokus og tilstedeværelse i musiseringsøyeblikket. Intensitet er den faktor som både gjelder innstudering og fremførelse, men har svært forskjellig innhold i de to situasjonene. I konsertsituasjonen handler overskudd om å gi av seg selv, puste liv til – inspirere musiseringen. Som denne informanten ser det, må et lite innslag av noe uventet til – en nerve - for å beholde sangerne engasjert:

Samtidig vil jeg si at det er tendensen til å gjøre noe litt uvant på en måte, men likevel gjøre det så overbevisende at det ikke er tvil om hva som foregår. Det er egenskapen til å holde et kor engasjert over lang tid i musikk i mange minutter. [Informant 6]

Det er viktig å ikke blande nerve med uforutsigbarhet som skyldes manglende vilje eller gestiske ferdigheter. Når sangere forventer forutsigbarhet handler det om å forstå direksjonen,

at språk og formidling er konsistent, slik at det er mulig å respondere på en entydig måte. Uventethet i betydning nerve springer ut av full kontroll, mens uforutsigbarhet springer ut av manglende kontroll. Dirigentens overskudd og sangerens opplevde spenning er det som først og fremst løfter musiseringen fra det tekniske planet, at sangerne blir revet med. En informant beskriver det slik:

Jeg glemmer at jeg står der og er en del av et kor. Eller jeg glemmer at jeg står der og synger den kvarten høy nok og durtersen lav nok, at jeg bare blir feid med i noe større. [Informant 6]

Det er en glidende overgang fra viljesaspektet av visjonen til dirigentens energi og intensitet i videre forstand. Hvordan overfører dirigenten sin vilje til sangerne? Hva er kilden til at sangerne blir mobilisert og inspirert?

Er dirigenten sikker og viser at han er sikker og har det gøy, så blir det best. Så jeg synes de to første dirigentene som begge gikk videre, helt klart gjorde den beste jobben. Rett og slett fordi de var friske, de var trygge, det var ikke noe tull. Vi sang litt, de slo av, dette må rettes på, bang bang bang, la oss gjøre det en gang til. Nei, fortsatt ikke bra nok, det skal gjøres sånn. Ok, nå er det fint. Videre. Bare smakk smakk. Vi fikk en effektivitet på det kvarteret som var enormt mye større enn noen av dem som kom senere. [Informant 6]

Holde fokus er kjempeviktig, ikke spore av for mye, jobbe konsentrert og gi korte beskjeder og komme videre og ta pause når man har pause. Jeg er fortsatt veldig imponert over første mann i går, måten han jobba på. Selv om det var litt showoff, så tror jeg han har er veldig konsentrert øvingssituasjon, hvor man føler seg veldig kobla på den musikalske viljen. Han utstrålte veldig det, han hadde uendelig mye musikalsk vilje. [Informant 2])

En kilde til intensitet er variasjon; sangerne er ganske kravstore når det gjelder å holde interessen oppe:

Jeg synes [dirigenten] var litt alminnelig i tingene sine. Hun var dyktig, men hadde ingen spennende tilnæringsmåte [Informant 4]

Mens intensitet under innstudering kanskje handler mest om metodikk og fremdrift, handler det i konsertsituasjonen mer om tilstedeværelse. Til tross for at fenomenet energi og intensitet ikke kom opp blant de aller mest umiddelbare temaene, understreker etterhvert informantene dette som en avgjørende faktor:

Det er viktig særlig i konsertsituasjonen at intensiteten er tilstede kontinuerlig. Den dirigenten som har tapt intensiteten og tilstedeværelsen har tapt og da er konserten ødelagt. Fullstendig. [Informant 4]

Det er kanskje det som skiller de gode dirigentene fra de som er store. [Dirigenten] har den energien, med jevne mellomrom ihvertfall. Og det er jo det man virkelig jobber mot, å få den felles energien mellom dirigent og kor. Da løfter jo hele musikken seg opp et hakk. [Informant 5]

En viktig observasjon er at intensitet ikke er det samme som aktivitet. Et livløst lederskap kan ikke være intenst, men energiutfoldelse i form av store og kraftige bevegelser gir heller ikke

nødvendigvis intensitet i musiseringen. Denne informanten påpeker at det kan være motsatt, at intensitet kan oppnås med lite bevegelse:

Han formidlet nesten musikken fra tankene sine, så kom det til uttrykk gjennom bitte små ting. Det er vel litt av det der med evnen til å få fram intensitet ved nesten å gjøre det motsatte som dirigent. Ikke intensitet i store fakter, men nesten skape magi i intensitet ved å minimalisere det litt da. Men du får ikke frem en nerve uten å ha den selv. [Informant 8]

Denne informanten observerer at intensitet er noe som kommer innenfra, det er mer noe man er enn noe man gjør. Hvis først dirigenten har intensiteten i seg, kan den godt komme til syne via bevegelser, men fordi det er kontraintuitivt, vil virkningen bli ekstra stor hvis bevegelsene minimeres. En ytre energiutfoldelse, som ikke er fundert på indre intensitet, vil oppfattes som utvendige geberder uten signalverdi. Intensitet er litt annerledes enn faktorene i figur 5. For det første er det en tydelig forskjell på hva intensitet betyr under innstudering kontra konsert. Intensitet manifesterer seg rett og slett på to forskjellige måter. Videre fremstår intensitet mer som en muliggjører (*enabler*). Mens faktorene i figur 5 er kvalitativt nødvendige, de *må* være på plass, er intensitet en faktor som kan doseres og vil forsterke eller eventuelt svekke lederskapet. Intensitet er derfor inkludert i en utvidet modell i figur 6 som en ”gnist” på den ene siden, med tydelig markering av tosidigheten innstudering-konsert.

Mentorskap

Mentorskap er side ved lederskapsrollen som omhandler veiledning og hjelp, krav og støtte. Mentorrollen er som mester-svenn forholdet. Den gode mentor¹⁵ er en som ser læresvennen og hans eller hennes styrker og utviklingsbehov, akkurat der personen er der og da. Informantene bruker ikke dette begrepet uoppfordret, men andre ord som rommer det samme. Jeg velger å bruke ordet mentor, fordi det presist fanger det vi behøver og fordi det er et veletablert begrep. Interessant nok dukker mentorrollen mest opp hos informantene når den ikke fungerer godt. Det kan tenkes at når mentorskap fungerer, så knytter vi det til andre velfungerende sider ved forholdet. Godt mentorskap bare er der. Det kan også tenkes at det er selve ordet mentor som ikke er i vanlig bruk blant sangere. Et eksempel på dårlig mentorskap er når det stilles urimelige krav eller det stilles krav uten å balansere dem med nødvendig støtte. Denne informanten beskriver mer enn dårlig mentorskap, her er det også innslag av autoritær oppførsel, kanskje som kompensasjon for manglende autoritet:

[Hun hadde] negativt fokus. Istedenfor å løfte fram det som var bra, så gikk hun rett inn og sa ”du synger for dårlig”, ”du må gjøre som de andre”. Hun drev med negative sammenlikninger, [ved å] sette korister opp mot hverandre eller henge ut personer, istedenfor å prøve å få oss til å synge som en enhet. [Informant 2]

¹⁵ A trusted counselor or guide. www.merriam-webster.com/dictionary/mentor[1]

Å gi støtte og hjelp er en del av mentorrollen. Men en god mentor gir ikke for mye hjelp, han eller hun ansvarliggjør og stoler på sangeren. Denne informanten blir provosert av dirigenter som blander seg inn og feilaktig hjelper på et område der informanten selv oppfatter seg som dyktig, i dette tilfellet sangteknikk:

Dirigenter skal være veldig forsiktige med å blande seg i sangteknikk, ihvertfall hvis det er snakk om gode sangere. Og hvis det er et problem med en frase, så skal ikke dirigenten ty til sangtekniske problemstillinger for å løse frasen. [Informant 6]

Hjelp kan ikke påtvinges sangeren, da er den ikke nyttig. Et annet eksempel på unyttig hjelp handler om feil modus; informanten forventet musisering og fikk ord som ikke gikk inn:

Han var litt oppkava og nervøs og snakket for mye i stedet for å musisere. Jeg tenkte at dette får jeg ikke med meg. Så det gjelder å holde konsentrasjonen oppe. Den kan du bryte ved å verbalisere for mye eller å komme med anekdoter. [Informant 2]

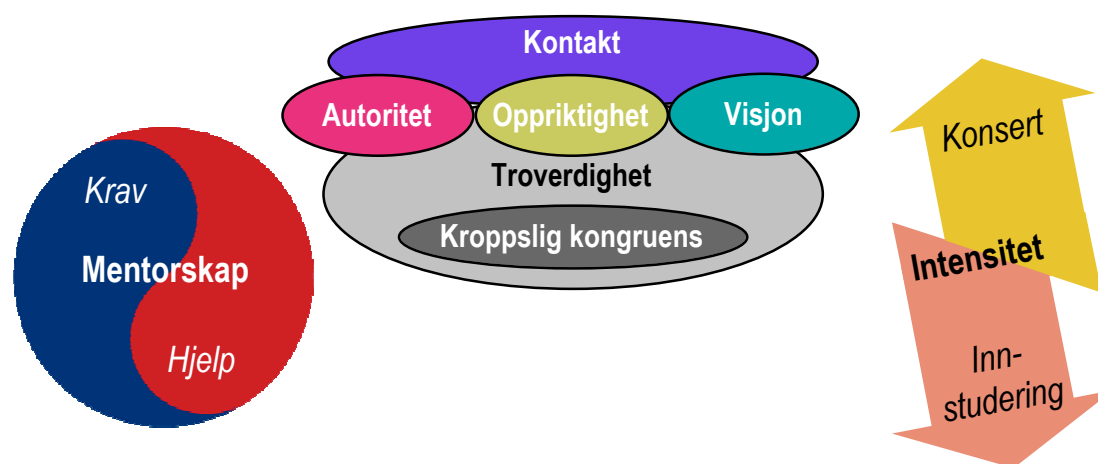
Virkningen på informanten var tap av konsentrasjon. Unyttig hjelp er dermed dobbelt skadelig, den både stjeler tid som kunne vært brukt på annen måte, og det ødelegger oppmerksomheten mot det videre arbeidet. Hjelp er heller ikke nyttig hvis den kommer på feil tidspunkt eller er feil dosert. Det er en klassisk felle for kordirigenter å terpe mer enn det er fruktbart i den aktuelle situasjonen:

Alt til sin tid, tenker jeg da. Noen ganger bare funker det ikke. Selv de beste kor kan bare synke og synke, eller stige og stige. Og da sitter alle korsangerene og klør seg i hodet og dirigenten blir mer og mer sinna og koret blir motløst. Og samme koret kan uka før ha stått som en påla i veggen. [Informant 9]

Hjelp som er feil innrettet vil ofte skyldes manglende problemforståelse hos dirigenten. Hvis koret synger urent, fordi sangerne er slitne og har brukt opp sin energi, hjelper det lite å gi hørelæretips. Det er også lite nyttig å gi detaljert teknisk hjelp til sangere som er dårlig forberedt, kanskje er det tydeligere forventninger om hva som skal forberedes som trengs. Mentorskap har sin synligste funksjon under innstudering. Men også i konsertsituasjonen er mentorrollen i sving på en noe mer subtil måte. Da handler det mer om å delegere, å stole på sangerne, å gi dem frihet til å musisere, balansert med tydelighet og forutsigbarhet fra dirigenten. En god mentor i konsertsituasjonen evner å mobilisere sangerne til musisering seg i mellom. Han eller hun innser at dirigent-sanger ikke er eneste kommunikasjonsakse og tar ansvar for at aksen sanger-sanger er levende:

At man har kontakt med naboen og de andre stemmegruppene er utrolig viktig. Og det kommer som en forsterkning på det jeg gjør. Og det er kanskje også det en god leder legger opp til - å få i gang kommunikasjonen ikke bare mellom de ulike stemmegruppene, men også alle oss innen tenorgruppen, at vi har et felles formingsmål. Nei, det tror jeg ikke er noen konflikt, jeg tror det rett og slett er en forsterkende nødvendighet. [Informant 4]

Mentorskap har paralleller med autoritet. Begge er basert på at dirigenten i utgangspunktet er suveren, men suvereniteten balanseres nennsomt slik at en likeverdighet oppnås. Både mentorskap og autoritet forutsetter derfor stor trygghet, en trygghet som ikke er basert på posisjonen i seg selv, men kunnskap og omsorg. Både intensitet og mentorskap var kandidater til å være blant de absolutte betingelsene. Imidlertid fremstår også mentorskap mer som en muliggjører (*enabler*), på en tilsvarende måte som intensitet,. Den har ikke et fullt så tydelig skille mellom innstudering og konsert som intensitet. Derimot er tosidigheten krav-hjelp et viktig kjennetegn. Mentorskap er derfor inkludert i en videreutviklet modell i figur 6 som et yin-yang-symbol.



Figur 6: Absolutte og muliggjørende betingelser.

Innstuderingsprofil

De kjennetegn ved godt musikalsk lederskap som er fremkommet så langt er av to typer; absolutte betingelser og de to muliggjørende faktorene intensitet og mentorskap. De øvrige refleksjoner som informantene i A-gruppen gjorde seg er av en litt annen type. For det første er de entydig knyttet til innstuderingssituasjonen. For det andre representerer de ulike måter å gjøre det på, uten at én bestemt måte er den beste, hverken universelt eller for en enkelt informant i enhver situasjon. Disse faktorene beskriver dermed ulike profiler på hvordan dirigenten legger an innstudering, og jeg velger derfor å kalle dem for innstuderingsprofil. Innstuderingsprofil omfatter fire faktorer; *problemfokus*, *lydbildefokus*, *fagfokus* og *meningsfokus*. Selv om faktorene i prinsippet er valg som dirigenten gjør eller kan gjøre, er nok dirigenter ofte blinde for at de har en bestemt profil. Derfor er kanskje faktorene i praksis vel så mye inngroddede mønstre og væremåter som bevisste beslutninger. Faktorene vil ofte fremstå

som *hang-ups* baserte på de faglige styrker og svakheter den enkelte dirigent har. Det er verdt å bemerke at informantenes resonnering rundt disse faktorene handlet mest om deres generelle erfaring med dirigenter og i liten grad om de konkurrerende dirigentene i Bologna. Til forskjell fra B-gruppen, som kun tok standpunkt til hva de observerte i dirigentkonkurransen, kunne A-gruppen fritt resonnerere rundt hele sin erfaringsbakgrunn.

Problemfokus

Problemfokus handler om hvilken strategi dirigenten har for å gjøre ensemblet konsertklart. Noen dirigenter er utpreget mål-nytteorientert, det vil si at de løser de viktigste problemene først, og lar seg ikke avlede av problemer som til syvende og sist betyr mindre for helheten. Rettesnoren er prosesseffektivitet, og dirigenten tenker som en tradisjonell prosjektleder, som arbeider med begrenset tid og begrensede ressurser. Andre dirigenter har mer oppmerksomhet på det enkelte problem og arbeider med det til det er løst. En slik delfokus dyrker problemløsning som i og for seg er legitim, men ofte uten blick for konsekvensene for den totale fremdriften. Mens den mål-nytteorienterte profilen sorterer ut det verste, lever med at alt ikke er løst, eller eventuelt kommer tilbake til det, vil den mer kompromissløse profilen ikke gi seg før hvert problem man gir seg i kast med er løst. En vanlig konsekvens vil være å sprengre tidsrammer, meget sen eller manglende ferdigstilling. Den kompromissløse kunstner, regissør, dirigent eller forfatter, blir ofte sett på som et ideal, og mange vil ha erfart produksjoner som ble ferdige i siste liten, etter at alle rammer var sprengt. En informant beskriver en dirigent som ikke gir seg:

Teknisk sett hadde han ikke noe å fortelle meg, han filte på detaljer som jeg trodde det var ganske unødvendig å file på. Hvis han hadde gjort det én gang til, så hadde det kommet av seg selv. Det er ikke nødvendig å file på [...] Når det går 10-15 ganger, begynner det å irritere meg. [Informant 4]

Dette eksemplet har også islett av dårlig mentorskap, at dirigenten ikke forstår godt hva sangerne behøver. Selv om jeg har beskrevet to ytterpunkter når det gjelder problemfokus, vil de fleste dirigenter ha en blandet fokus. Informantene beskriver likevel store forskjeller mellom dirigenter på dette punktet. Informantene i A-gruppen tilkjennega mest beundring for den effektive og målrettede innstuderingsdirigenten.

Lydbildefokus

Dette handler om hvilket aspekt av lydbildet dirigenten er mest opptatt av. Noen dirigenter er mest opptatt av presisjon og rytmikk, mens andre er mer opptatt av klang og balanse. En tredje dimensjon er musikkens linjer og flyt. Lydbildefokus viser seg dels ved hvor

feildeteksjonen rettes inn, men det handler også om repertoarvalg og fortolkning/musikalsk idé for et bestemt verk. Ulike kordirigenter vektlegger ulike sider ved verket, såvel som ulike sider ved ensemblet. Foretrekkes en individualisert korklang fremfor homogenitet? En informant beskriver to ulike profiler på denne måten:

De er ikke så opptatt av klang, så lenge det klinger allright. De snakker ikke så mye om vokaler. Jeg har ikke vært borte i en eneste dirigent som snakker så mye om vokaler som [dirigenten]. [Informant 6]

Så har du andre dirigenter som [dirigenten], som er en veldig god teknisk dirigent, som gjør alt veldig veldig riktig med slagene og kan dirigere alle mulige ting mot hverandre, 7 mot 8 og du kan si hva som helst og han kan snakke samtidig mens hans holder på. [Informant 6]

En kompliserende faktor for en dirigent er at hva som er fruktbar lydbildefokus kan endre seg gjennom innstuderingsprosessen. Er det mulig å arbeide med det musikalske uttrykket før rytmikken er på plass? Kan man arbeide med frasering før notene er godt innlært? Her tenker ulike dirigenter forskjellig.

Fagfokus

Fagfokus handler noe forenklet om det sangfaglige kontra det dirigentfaglige. Noen kordirigenter innstuderer med vokalteknikk som det viktigste redskapet. Verket ferdigstilles gjennom å gjøre sangerne i stand til å mestre sine stemmer og sine linjer. Andre tenker mer som orkesterdirigenter og får verkets arkitektur på plass, rydder gjennom signalgivning, enten det gjelder uttrykk, innsatser, overganger eller annet. Dirigentens bakgrunn og øvrige roller vil også sette sine spor. Det sier seg selv at dirigenter som også er sangere har muligheter for en mer vokalorientert metodikk. Informantene peker på store forskjeller mellom dirigenter på dette punktet. De viser for eksempel til dirigenter som behersker verk for kor og orkester, men ikke kor a cappella, mens andre betraktes som utpregede a cappella-dirigenter. Igjen andre er i stand til å være *cross-over*-dirigenter.

Jeg har sunget med [dirigenten] i München på hans storhetstid på 80-tallet, hvor [han] var en guru, men som var organist, cembalist, orkesterdirigent og som hadde kor i tillegg. Og det merket man tydelig. Når man skulle synge a cappella var det verre enn [...] amatører. Men han hadde en kjempeforse i det å forme Bach med fullt ensemble. [Informant 4]

Forventningene vil også variere fra sanger til sanger. Noen sangere forventer dirigenter med tydelig sangerprofil, siden det vurderes som en forutsetning for god teknisk veiledning.

Dirigenten må være koristenes speil. Og det vil si at dirigenten må oppføre seg som en sanger, slik at det tekniske faller på plass. Og det gjør det med en gang dirigenten puster sammen med koret, for eksempel, og gjør bevegelser som hjelper på det tekniske. Det er mye dirigering som rett og slett hemmer den tekniske syngingen. Nettopp derfor er det viktig at en dirigent som dirigerer kor, vet hva en sanger må gjøre for å fungere. [Informant 5]

Preferansene her synes nok å henge sammen med sangernes kompetanse. Erfarne eller profesjonelle sangere er mindre opptatt av en sangfaglig fokus. En farlig felle er her å anta at sangfaglige dirigenter nødvendigvis vil være de beste a cappella-dirigentene. Informantene formidler ikke noe slikt bilde, flere ikke-sangere fremheves som glimrende a cappella-dirigenter.

Meningsfokus

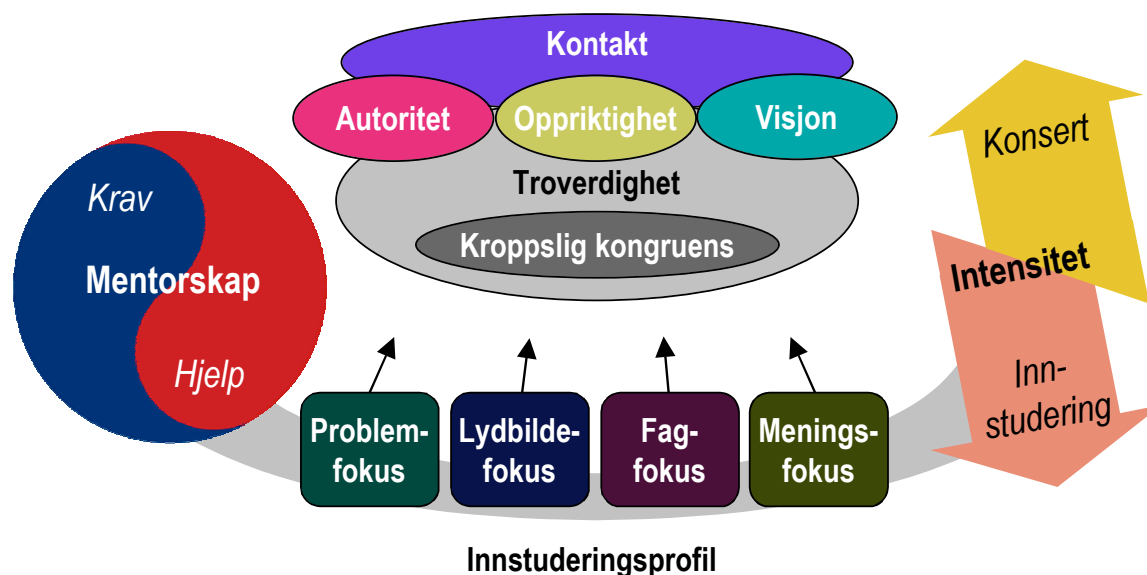
Meningsfokus handler om hva som er kilden til musikkens mening, hva dirigenten bruker til å realisere sin musikalske idé og innrette innstuderingen. Forholdet til teksten står naturlig nok sentralt når det gjelder kormusikk. I hvilken grad tar dirigenten utgangspunkt i teksten, og i hvilken grad ser dirigenten på teksten bare som et element i lydbildet? Det ene ytterpunktet er presten som starter i teksten og dveler ved dens innhold, form og fortolkning lenge før han eller hun går inn i musikken. Det andre ytterpunktet er dirigenten som gjør et verk på et språk han eller hun overhodet ikke forstår. Her observerer informantene store forskjeller mellom dirigenter.

[Dirigenten] førte meg inn i en ny måte tenkte på, mye større, han hadde linjeføring. Han er filolog, det merker du. Han kan tolke en tekst på en helt annen måte, i motsetning til [...], som er teknisk en bedre dirigent og har evnen til å styre, men som har null fylla peiling på hva [...] synger om. [Informant 4]

Meningsfokus handler ikke bare om tekst, det er også nært beslektet med selve innfallsvinkelen til musikken, det som tidligere er fortolket som visjon. Konteksten kan være en kilde til mening, både tilblivelsen og fremførelsessituasjonen. En historieorientert tilnærming søker meningen i hvordan musikken var ment, hvilken funksjon den spilte og hva det skal fortelle oss i dag. Hvis det er dagens kontekst som er i fokus, søkes meningen i hva det skal bety for de som deltar, for eksempel barnekor som aktivitet, eller kirkekor som liturgi. Det kan synes inkonsistent at visjon/meningsfokus både dukker opp som en absolutt betingelse og som et pedagogisk valg. Det er likevel to viktige forskjeller. For det første er visjon, i betydning musikalsk idé og vilje, et mye videre begrep. Det handler om hvor dirigenten vil med musikken. For det andre er det faktum *at* dirigenten har idéen og viljen som er sangerens betingelse. Meningsfokus, som innstuderingsvalg, handler mer om hvilken rekkefølge og hvilken vekt de ulike sidene ved musikken får under innstudering.

Helhetsbilder

Den endelige modellen basert på intervjuer med A-gruppen er vist i figur 7. De fire faktorene som inngår i innstuderingsprofil er nå inkludert. Modellen, slik den her fremstår, omfatter alle de viktige faktorene A-gruppen omtalte. Selv om informantene berørte alle begrepene, varierte vektlegging og tidsbruk mye. Dermed bidro de til den samlede tenkning på ulike måter. Det var ingen særlige motstridende synspunkter mellom informantene, utover de spenningsakser som er eksplisitt bygget inn i modellen, i form av mentorskapets tosidighet og som element i innstuderingsprofil. Foruten enkeltbegrepene, er modellen også ment å illustrere de grunnleggende sammenhengene, slik de er beskrevet i dette kapittelet.



Figur 7: Modell for musikalsk lederskap.

Selv om informantene er relativt entydige i hva som kjennetegner godt musikalsk lederskap, erkjenner de også hvor forskjellige dirigenter i praksis er. De ser store profilforskjeller, selv blant dirigenter de vurderer meget høyt:

Det er overraskende hver gang hvordan de betoner forskjellige ting for samme musikk, at hver har absolutt sin ting. Store forskjeller også i møtet med deg, den autoritet de viser, slagteknikken, hvordan de hjelper gruppen i en situasjon. [Informant 4]

I helhetsbildet av den gode dirigent vektlegges naturlig nok ulike faktorer. Det er ofte slik at den gode dirigenter kombinerer særlig godt to eller tre avgjørende faktorer. Denne informanten beskriver en av de konkurrerende dirigentene gjennom en kombinert flyt i musikken og direksjonsmessig presisjon:

Jeg synes han hadde kroppslig flyt i musikken, som gjorde at vi kunne lese godt crescendo, det rytmiske, det er veldig viktig for meg hvordan det sitter. Du kan se underdelinger og se at du har kontakt hele veien [...] Det var veldig kraftfullt. Jeg følte meg i trygge hender, sånn diriksjonsteknisk. Han hadde et fint rom. [Informant 2]

Siden disse to faktorene ikke alltid er samtidig tilstede hos en og samme dirigent, opplevde denne informanten det som veldig sterkt. Det var trygt og kraftfullt. En annen informant opplevde en konkurrerende dirigent som særlig effektiv, med en helt spesiell oversikt:

[Han var] utrolig effektiv. Veldig streng. Men det han kompenserte med var at han ga et inntrykk av å ha oversikt over absolutt alt. [Informant 4]

Strengheten kom her ikke i veien for den positive totalopplevelsen, den ble sett på som en akseptabel del av den ellers positive kontrollen. En annen informant deler i hovedsak totalopplevelsen av den samme dirigenten, men følte seg litt mer ukomfortabel:

Jeg hadde veldig sans for [dirigenten], fascinert av den tekniske dyktigheten og den musikalske oversikten. Men han hadde også en utstrålig som gjorde at man kanskje følte seg litt utrygg, man ble litt skremt av ham. [Informant 2]

Det er mulig at autoriteten her ble så stor og kraftfull at frykten for det autoritære kom til overflaten. På den andre siden av skalaen var det en av dirigentene som scoret på kombinasjonen av vennlighet og kontroll. I tillegg fikk han en øyekontakt med sangerne, så sterk at han nærmest kunne se sangerne inn der deres innsatser var:

Han hadde stor vennlighet, som var det første han viste. Og litt sånn jovialitet, jeg vet noen reagerte på det, synes det var for mye jovialitet. Men samtidig var han [...] kjapt ute og viste hvordan han ville ha tingene, føringene på Poulenc-musikken. Han var ikke så jovial at han lagde Poulenc til en hyggestund. [Han fikk fram det] jeg har forestilt meg at Poulenc skal være. Og samtidig, han hadde også øynene, han ser innsatsene. Han visste nøyaktig når tenorinnsatsen kom, han var tilstede. Og da vet du at da er du der. Du trenger ikke slås inn på noen måte. [Informant 4]

I tillegg kommenteres den musikalske visjonen i foregående utsagn. Vennligheten var kontaktskapende og trygghetsskapende, men det gjorde ham ikke tannløs i forhold til et ganske aggressivt stykke musikk. En annen informant vektlegger også kombinasjonen av vennlighet og profesjonalitet:

Jeg forventer en viss menneskelighet, på en måte, og profesjonalitet, en blanding av de to. En dirigent som både er godt forberedt og som, særlig hvis det er et godt styre i et kor, kan legge gode planer og klarer å gjennomføre det, legge realistiske planer. Det er utrolig deilig for en korist å vite at koret har lagt opp planen for neste år. Du får en plan i hånden og kan forholde deg til den. Det er utrolig flott. [Informant 9]

I tillegg bemerker denne informanten en administrativ ryddighet. Informantene sier ikke så mye om utenommusikalske faktorer, men dette er en av dem. En annen verdsetter en dirigents kombinasjon av autoritet og sosiale deltagelse. Informanten bruker et interessant begrep om helhetsopplevelsen; at ”dirigenten er behagelig å synge på”:

Jeg synes han er morsom, han er mye ute sammen med koret, har det gøy, samtidig som han er kamerat. Samtidig går han på scenen og er maestroen, som du gjerne vil synge bra for. Selv om han ikke dirigerer teknisk helt riktig med alle slagfigurene, så synes jeg han er behagelig å synge på. [Informant 6]

Utsagnet er også et eksempel på hvordan sangere mer enn tilgir en svakhet, i dette tilfellet slagfigurene, fordi andre viktige faktorer er på plass. I det hele er sangerne utpreget generøse når det gjelder å akseptere svakheter og egenskaper de ikke liker. Denne dirigenten utøver åpenbart et sterkt lederskap, han gir sangeren et godt rom for musisering, angir en troverdig følelse, og guider innsatser, til tross for uperfekt gestikk:

Jeg kjenner meg så trygg på at han vet hvor han skal føre meg når han står der. Og jeg kan bare konsentrere meg om det jeg skal gjøre, å synge. Han klarer å gi meg å gi meg de riktige innsatsene og følelsene, det klarer han alltid, selv om det går på bekostning av rare slagfigurer og litt sånn av og til. [Informant 6]

Aksepten for svakheter og uønsket adferd er faktisk så stor, at det er grunn til å spørre hvorfor. På direkte spørsmål svarte alle ni informantene at de ville foretrekke en drittsekk som ga dem ekstraordinære musikalske opplevelser, fremfor en tvers i gjennom sympatisk dirigent som ga dem middelmådige musikalske opplevelser:

Det er veldig mange steder hvor man ikke aksepterer den typen autoriteter og den litt bizarre typen framtoninger som jeg synes finnes av dirigenter [...] Det er en merkelig form for respekt som man har for disse lederne og det er mange former for respekt. Og det er ikke den form hvor man beundrer noen fordi man har lyst til å bli sånn [...] Jeg tror mer det er mulig at man verdsetter kunstuttrykket så høyt at man respekter personern. [Informant 9]

Denne informanten begrunner en slik avveining med verdien av kunstuttrykket og underforstått det unike ved slike opplevelser. Når informantene potensielt er villige til å akseptere uønsket og usympatisk adferd, så modifiserer de dette med at de er villige til det bare for en stund, for et prosjekt, eller de tror at de kan finne en måte å leve med det mer permanent. Samtidig innrømmer de at slike dirigenter vil ha problemer med selv å bygge opp og opprettholde et ensemble over lengre tid. Her vil det altså kunne være stor forskjell i vurderingen av en enkelt dirigent som prosjektengasjert dirigent og som kunstnerisk leder for ensemblet som institusjon. A-gruppen har gitt et konsistent bilde av hva som kjennetegner godt musikalsk lederskap. De har også antydnet noen av de avveiningene der gjør mellom ulike styrker og svakheter. Her ligger et stort område for videre undersøkelse. Modellen kan raffineres og utvides til å forklare når og hvorfor sangere er villige til å renonsere på noen egenskaper for å få mer av noe annet. Først da vil man kunne si noe om den relative betydningen av ulike dirigentattributter.

7. Sangernes evne til refleksjon – og min egen

Det har vært et bevisst valg å forstå dirigentrollen gjennom flere metodiske innfallsvinkler. Litteraturgjennomgangen forteller om hva som har vært tenkt om rollen gjennom historien. Kognisjonsvinkelen belyser dirigenten som kropp, pust og bevegelse. Attributtlisten er en konstruksjon av rollen, basert på nærliggende paralleller og referanser. Det kvalitative forskningsintervjuet er diskursorientert, rollen konstitueres gjennom dialogen. Den siste innfallsvinkelen er den skjemaserte. Den er riktignok ingen helt separat innfallsvinkel, i og med at den baserer seg på attributtlisten. Den mangler per definisjon den åpne samtals ubundethet, den står og faller med relevans av, og presisjon av de valgte begrepene. Derimot har den skjemaserte undersøkelsen styrke ved sin fokus, vi er garantert noe innsikt på akkurat det tema vi innretter den mot. Mens den åpne samtale tilsynelatende kan forløpe ubesværet, rikholdig og interessant, vet vi strengt tatt ikke hvor reflekterte informantene er i forhold til hva de burde eller kunne ha reflektert over. Hvis man er diskursorientert er ikke dette noe problem, diskursen er det den er. Men hvis man er mer modellorientert blir den åpne samtalen også åpen i betydningen at det ikke mulig å avgjøre dens fullstendighet. Å være modell-orientert betyr at det finnes helhet og sammenhenger som er der, enten de er artikulert eller ikke. Sammenlikning av funn fra det modellorienterte spørreskjemaet og de diskursorienterte åpne intervjuene bør dermed kunne fortelle noe om fullstendighet i begge perspektiver.

Lederskapets observerbarhet

En viktig påminnelse er her at selve spørreskjemaet, som er basert på attributtlisten, er forsøk på å beskrive sentrale sider ved dirigentrollen, ikke en endelig løsning. For å understreke poenget, det er en kvalifisert antagelse, ikke et postulat. Bruken av det er dermed en undersøkelse av beskrivelsens egnethet, ikke av hypotesens korrekthet. Jeg har valgt å rapportere svarene fra B-gruppen kvalitativt, selv om spørreskjemaet og svarene i og for seg gir mulighet for kvantitative oppstillinger med tilhørende signifikansnivåer. Jeg henter derfor bare ut de *aller mest robuste* funnene, funn som trolig er holdbare, selv om attributtene og kategoriseringene skulle ha svakheter. Svarene er oppsummert i vedlegg 5. Nummereringen av attributtene er den samme som i spørreskjemaet i vedlegg 4.

Et av spørsmålene var om ulike attributter var observerbare, altså om det lot seg gjøre å bedømme dirigentkandidatene på disse punktene. I det store og hele bekreftet gruppen at

attributtene var observerbare og at det dermed var meningsfylt å benytte dem ved observasjon. Mer spesifikt viste svarene:

- Praktisk talt alle mente at det i betydelig grad var mulig å observere om musikalsk idé, musikalsk vilje og spenning/energioverføring var tilstede.
- 4 av 5 mente at det i noen grad eller betydelig grad var mulig å observere om presisjon, kroppslig troverdighet og mentorskap var tilstede.
- Det var uenighet (polariserte svar) om hvorvidt det var mulig å observere dirigentenes motiver og etiske grunnlag.
- Gruppen uttrykte usikkerhet om hvorvidt variabilitet/forutsigbarhet lot seg observere.

Når faktorer blir bedømt som observerbare er de trolig også forståelige, informantene greier å anvende begrepene i denne sammenhengen. Når noen faktorer fremstår som mindre observerbare kan det skyldes at det faktiske ikke er mulig å observere dem innenfor den ene korte dirigeringssituasjonen de befant seg i. Men det kan også bety at faktorene er begrepsfestet på en måte som gjør at informantene ikke greier å forholde seg til dem. Dette kan videre bety at fenomenet som sådan er vanskelig å forholde seg til, men det kan også bety at ordbruken er dårlig valgt. Uansett er det et første signal om at attributten variabilitet/forutsigbarhet fungerer dårligere enn de øvrige.

Godt og dårlig musikalsk lederskap

De to neste spørsmålene handler om kjennetegn ved det beste og det svakeste lederskapet. Svarene gir en betydelig mer entydig profil på et godt musikalsk lederskap enn på et svakt musikalsk lederskap, til tross for at det var større uenighet om *hvem* de to beste kandidatene var enn hvem de to svakeste kandidatene var. 82% av gruppen valgte som svakeste kandidat en av de som ikke kom til finalen, hvilket er uventet entydig i en gruppe med så høy og jevn kvalitet. 63% av gruppen valgte som sterkeste kandidat en av de som kom til finalen. Bare 2 av 19 informanter valgte den endelige finalevinneren som beste kandidat etter første runde. En illustrasjon på at nivået var høyt og jevnt er at noen av kandidatene både forekom i gruppen ”best” og i gruppen ”svakest”. La oss først se på forskjeller i profil mellom de to gruppene. For tre av attributtene var det overhodet *ingen* overlappende karakterisering av godt kontra svakt lederskap. Det betyr at ingen av svaralternativene på det beste lederskap ble anvendt av noen informanter om det svakeste lederskap. Disse helt entydige profilmforskjellene var:

- Kroppslig troverdighet/balanse: Godt musikalsk lederskap oppfattes som balansert/sentrert, med aksept for noen overdrivelser. Er lederskapet balansert, men signalsvakt, oppfattes det som dårligere.
- Mentorskap: Godt lederskap forbindes med at dirigenten ser sangerne og balanserer krav og hjelp. Å være lite opptatt av sangernes behov forbindes med svakt lederskap.
- Etisk grunnlag/motiver: Å være tilstede i musikken forbindes med godt lederskap, men å være egosentrert eller noe fjern forbindes med svakt lederskap.

Attributten variabilitet/forutsigbar ga ingen profilforskjell. Enten var attributten dårlig formulert eller svaralternativene var ikke finmasket nok til å skille. I kombinasjon med at observerbarheten av denne attributten ble bedømt som lav, må slutningen være at denne attributten er svakt formulert eller lite relevant. For tre av attributtene er det helt entydig hva som forbindes med godt lederskap, mens det *ikke* finnes noe entydig mønster på svakt lederskap. Disse attributtene er:

- Visjon/musikalsk idé: Den forventes å være klar og sterk hos en god dirigent, mens alle svaralternativene ble brukt til å beskrive den svakeste kandidaten.
- Musikalsk vilje/selvstendighet: En god dirigent forventes å ta kontroll, mens nesten alle svaralternativene ble brukt til å beskrive den svakeste kandidaten.
- Etisk grunnlag/motiver: En god dirigent er tilstede i musikken, uten å fortape seg i den eller være egosentrert. Bildet av den svakeste var mer blandet.

Syv informanter (41%) hadde samme kandidat som den svakeste. Men de bedømte likevel noen av attributtene hos denne svært forskjellig. Visjon/musikalsk idé gikk fra ”ingen” til ”sær og tilgjort”. Musikalsk vilje gikk fra ”svak” til ”sterk”. Kroppslig troverdighet gikk fra ”signalsvak” til ”overdrivelser”. Informantene er altså enige om at kandidaten var svakest, men de observerte og fortolket kandidaten på ekstremt forskjellig måte. Fem andre informanter (29%) hadde en annen kandidat som den svakeste. Her var beskrivelsen noe mer konsistent, selv om to av attributtene sprikte; kroppslig troverdighet og spenning/energi-overføring. Denne kandidaten var åpenbart mer oversignaliserende og overstyrende, som trolig ga rom for en mer enhetlig oppfatning blant svarerne.

Kvalitativ oppsummering av profiler

Det forholdsvis entydige bildet som tegnes av et godt musikalsk lederskap er slik, ifølge de skjemabaserte svarene: En god dirigent har en klar og sterk musikalsk idé, som ikke er sær eller tilgjort. Dirigenten er tilstede i musikken, uten å fortape seg i den eller bli selvopptatt. Han eller hun tar kontroll over musiseringen, uten å overstyre, er presis og godt samkjørt, uten

å være oversignaliserende. Han eller hun er energisk, uten å være overspent, er forutsigbar og stabil, uten å være rigid, men heller ikke overraskende. Han eller hun er kroppslig balansert/sentrert, men har gjerne noen overdrivelser. Han eller hun er en god mentor, ser sangerne og balanserer krav og hjelp. Profilen på svakt musikalsk lederskap er mindre entydig. Følgende profil er likevel karakteristisk: Dirigenten har en svak musikalsk idé eller den er sterk, men tilgjort. Han eller hun har enten svak musikalsk vilje eller er overstyrende. Han eller hun er lite opptatt av sangernes behov og har et signalsvakt kroppsspråk. Han eller hun kan være ganske presis, men oppleves likevel som dårlig integrert med koret.

En meget viktig påminnelse er at svakt eller svakest lederskap i denne sammenhengen betyr den svakeste kandidaten i konkurransen, altså i en gruppe hvor alle dirigentene holdt et høyt nivå. Da jeg planla Bologna-intervjuene, var jeg ikke klar over at nivået var såvidt høyt og såvidt homogent. Det er egentlig bemerkelsesverdig at informantene greide å skille såpass som de gjorde. En større bredde i dirigentutvalg, som ville vært mer i tråd med den virkelige verden, vil trolig gitt enda tydeligere profiler. Når det er større enighet om godt musikalsk lederskap enn dårlig, kan det betraktes som en lederskapsattributt i seg selv: Entydighet og tydelighet er i seg selv en viktig egenskap ved en god dirigent.

Relativ betydning av lederskapsattributtene

Det siste spørsmålet i skjemaet dreide seg om relativ betydning av attributtene. Sangerne ble bedt om å rangere dem i henhold til hvor viktige de oppfattes å være. Jeg var fullt klar over at det er et "umulig" spørsmål, dels fordi mange av attributtene påvirker hverandre, dels fordi å svare på spørsmålet helt kontekstfritt eller betingelsesløst ikke gir mening. Spørsmålet er for eksempel betydelig lettere å svare på hvis konteksten er "hvilke attributter ville bidra mest til at kandidat x ble en bedre dirigent" eller "hvilke attributter skiller mest mellom kandidat x og y". Man kunne også tenke seg et Maslov-liknende hierarki, at når noen faktorer er på plass seiler andre opp som viktigst. Jeg valgte likevel å stille spørsmålet betingelsesløst for å undersøke hvilket frustrasjonsnivå det avstedkom hos sangerne å måtte svare. Resonneringen hos informantene gikk typisk frem og tilbake, prioriteringer og sammenhenger ble revurdert før de noterte ned sitt svar. Sammenstilling av B-gruppens topp-3-attributter (andel svar som hadde rangert attributten som nummer 1, 2 eller 3) ga:

- 58% hadde *Visjon/musikalsk idé* som en topp-3-attributt
- 58% hadde *Musikalsk vilje* som en topp-3-attributt
- 42% hadde *Mentorskap* som en topp-3-attributt
- 37% hadde *Kroppslig troverdighet* som en topp-3-attributt
- 37% hadde *Presisjon/integrasjon* som en topp-3-attributt

På grunn av problemene med betingelsesløs rangering, er den sterkeste konklusjonen vi kan trekke her at de fem attributtene ovenfor er viktige og relevante. Jeg lar all videre problematisering av rangering ligge. Derimot er det naturlig å trekke inn funnene fra de kvalitative intervjuene for å reflektere over relativ betydning og sammenheng mellom attributtene.

Kontakt og kommunikasjon fremkom som den første og mest umiddelbare betingelsen for musikalsk lederskap i de kvalitative intervjuene. Denne faktoren er ikke eksplisitt med i spørreskjemaet. Den ligger kanskje som en selvsagt forutsetning for mange av de andre attributtene, men det holder ikke som forklaring. Kontakt er artikulert som en så sterk og fremtredende forutsetning at det må være et eksplisitt tema. På dette punktet er det åpenbart at spørreskjemaet og attributtlisten er mangelfull. Derimot bekrefter både A- og B-gruppen betydning av musikalsk idé og musikalsk vilje. I spørreskjemaet skilte jeg mellom den musikalske idéen og den musikalske viljen. A-gruppen omtaler dels idé og vilje separat og dels under ett. I noen tilfeller er ikke informanter i A-gruppen helt klare på hvilket aspekt de omtaler. Det er ingen tvil om at idé som mental forestilling er et annet fenomen enn viljen til å sette den ut i livet. Men det er heller ingen tvil om at de begge utgjør dirigentens visjon, altså hvor dirigenten vil med lederskapet. B-gruppen bekrefter dermed relevansen av visjonselementet i i figur 7 fra foregående kapittel. Samtidig gir B-gruppen en påminnelse om at visjon både inneholder en forestillingskomponent og en viljeskomponent.

Oppriktighet er et sentralt begrep for A-gruppen. Det mest nærliggende begrepet i spørreskjemaet er etisk grunnlag/motiver. B-gruppen greide i noen grad å forholde seg til dette, men var splittet når det gjaldt bedømmelsen av hvorvidt dette kunne observeres. Siden begrepet var så fremtredende hos A-gruppen må problemet med observerbarhet av etisk grunnlag/motiver utelukkende skyldes dårlig begrepsbruk. Oppriktighet er et ord som fanger godt både A-gruppens frie refleksjon og mine opprinnelige tanker om hva som kan ligge i dirigentens motiver. Etikk er kanskje et for sterkt ord, selv om det er arvet og inspirert av Aristoteles' *ethos*. Kroppslig troverdighet er viktig for begge gruppene, men begrepet er unødvendig komplekst, siden troverdighet i seg selv er mangesidig. For A-gruppen understøttes troverdigheten av kontakt, autoritet, visjon og oppriktighet. Men A-gruppen fremholdt også det kroppslige som en forutsetning for troverdighet. B-gruppen bekrefter betydningen av kroppslig troverdighet, men A-gruppen gir bedre innspill til strukturering av begrepene. Troverdighet er både et bredt og mangesidig tema, hvorav det kroppslige er en del, men ikke hele. Kroppslig kongruens ble derfor valgt som begrep. Begrepsparet troverdighet og

kroppslig kongruens er altså en ren opprydning i ordbruk, det er ingen innholdsmessige problemer mellom A- og B-gruppen.

Autoritet er også et begrep som ikke forekommer eksplisitt i spørreskjemaet. Man kunne hevde at begrepet i noen grad er fanget opp i andre begreper som vilje og mentorskap. Også her er imidlertid A-gruppens bruk av ordet så sterk og tydelig at det må betraktes som en eksplisitt og distinkt faktor. Det er ikke slik at autoritet inngår i noen andre viktige faktorer, autoritet i seg selv er tvert i mot avgjørende og understøttes av andre faktorer. Hvorfor er det slik at flere av A-gruppens topp-faktorer ikke inngår i spørreskjemaets attributtliste? Hovedforklaringen må være hvordan attributtlisten ble til, det vil si hvilke inspirasjonskilder som ble benyttet. Inspirasjonskildene handler mer om gjensidig musisering enn om lederskap. Dermed ble attributtlisten mer farvet av det gjensidige aspektet og mindre av den ene dirigenten i forhold medlemmene i ensemblet. Riktignok inneholder både visjon, vilje og mentorskap tydelige aspekter av lederskap utøvd av den ene, men det var altså ikke nok. Attributtlisten neglisjerer altså ikke sjefsaspektet, men de kvalitative intervjuene forsterker sjefsaspektet kraftig. Man kunne tenkt på dirigenten som en ”først blant likemenn”, men det er ikke dekkende for hvordan A-gruppen ser rollen. Rolleforventningen er betydelig mer guru-preget; vet alt, kan alt, har all makt. Samtidig tilsier forventningen om å aldri misbruke makten, være en del av ensemblet, være en god mentor, at forestillingen om gjensidighet og felles musisering, som ligger til grunn i spørreskjemaet, faktisk er gyldig. Man kan til og med si at forventningen i denne retningen også er enda sterkere enn det attributtlisten gir signal om. Autoritetsbegrepet blir derfor kraftig skjerpet av A-gruppen, *både* i retning sjef og i retning venn.

Et tema som er representert i spørreskjemaet er energi og energioverføring. Svarene er imidlertid mindre entydige enn for flere av de andre attributtene. Det er entydig at den beste dirigentprofilen ble betegnet som energisk. For å beskrive den svakeste dirigentprofilen ble imidlertid alle grader av energinivå benyttet. En implisitt hypotese i spørreskjemaet er at energinivå innebærer en skala fra livløst til overspent, underforstått at idealet er et slags balansert energinivå. A-gruppen synes ikke å bekrefte noe ideal om balanse. På spørsmål til A-gruppen om de hadde erfart dirigenter med for mye energi var svaret benektende, fulgt av en forundret mine. Det kan være fordi *for* mye energi ikke er noe problem sangerne erfarer. Hvis det i såfall skulle være noe problem, vil det i praksis manifestere seg som et annet problem enn energi, for eksempel for mye snakk, mas om uviktige detaljer, manglende kroppslig balanse eller liknende. Energi og intensitet fremkommer som en utvetydig betingelse, med få eller ingen modifikasjoner. Et aspekt ved energinivå som spørreskjemaet

ikke omfatter er det tydelige skillet mellom innstuderingssituasjonen og konsertsituasjonen. Selv om det ene handler om administrativ effektivitet og det andre om kunstnerisk gnist, oppfattes det likevel som noe enhetlig, som jeg altså valgte å benevne som intensitet i modellen i foregående kapittel.

Gyldighetsområde

Datainnsamlingen er knyttet til et bestemt ensemble i en bestemt situasjon. De kvalitative intervjuene antyder at sangere i en viss utstrekning migrerer til kor og dirigenter som stemmer med deres egne preferanser, eller til og med egen personlighet og egne behov. De kan bety at kor og dirigenter må tenkes på som klubber med mer eller mindre distinkte kulturelle trekk. Dette er et kultursosiologisk aspekt som prosjektet ikke har berørt, men det synes trygt å anta at et slikt aspekt finnes. I så fall vil det bety at sangere i ett ensemble vil kunne beskrive godt lederskap på en annen måte enn sangere i et annet ensemble. Man bør derfor være forberedt på at beskrivelse og vektlegging som jeg har kommet frem til ikke kan generaliseres helt fritt. Det som imidlertid taler for at gyldigheten kan vise seg å være ganske robust er at sangerne, til tross for at de var i samme ensemble i denne situasjonen, har vært og fortsatt er eksponert for mange dirigenter. Noen av sangerne var med spesielt for Bologna-prosjektet, noen synger også i andre kor under andre dirigenter og alle har tidligere sunget med minst 2-3 andre dirigenter. Det faktum at det i Oslo er et betydelig innslag av ”korhopping”, gjør at referanserammene er ganske vide. Referanserammene er dermed også i betydelig grad felles, selv om de aldri skulle ha artikulert dette eller utvekslet meninger om det. Det er faktisk dette som gjorde det mulig for informantene å trekke så mange paralleller og sammenlikninger mellom dirigenter som de gjorde. I sum er derfor min vurdering at funnene i hovedsak vil være gyldige for elitekor av denne type. Hvorvidt funnene også er gyldige for andre typer kor, på ulike nivåer, i ulike sosiokulturelle situasjoner, er et mer åpent spørsmål. Hvis funnene fra de kvalitative intervjuene kan sies å konstituere *diskursen kordirigent for elitekor*, så kan de ikke sies å fortelle noe om diskursorden, altså diskursens gyldighet, eller diskursen om diskursen.

A-intervjuene bragte dels absolutte betingelser for godt lederskap, hvor det altså ikke var noen tvil eller motsetninger. Her var det ingen konfliktakser i betydningen motsetninger mellom ulike ideologier og paradigmer for musikalsk lederskap. De spenningsforhold som ble omtalt var mest av avveiningstypen, det vil si spenninger og motsetninger som en dirigent må finne sin egen håndtering eller balansering av. Informantene innser at det på disse punktene ikke finnes ett svar, selv om hver enkelt informant hadde sine egne preferanser. Når to

informanter vurderer en og samme dirigent på forskjellig måte, er det ikke nødvendigvis bare fordi dirigenten er inkonsistent eller vanskelig å lese. Ulike sangere (og medlemmer av enhver organisasjon) vil søke etter lederskap som stemmer med egen personlighet, egne ferdigheter og motiver. Å objektivisere godt lederskap (sett fra den som blir ledet) har dermed allerede i utgangspunktet kimen i seg til å mislykkes. Når det likevel synes mulig og meningsfylt er det fordi det på tross av disse individuelle behovene hos sangerne finnes enda sterkere fellestrekk. Den individuelle faktoren er imidlertid ikke neglisjerbar, og må tas hensyn til i omgangen med allmenne profiler. Selv om det nesten er et sirkulært resonnement, kunne man faktisk hevde at en leders evne til å forstå og møte denne variasjon i individuelle behov også er en del av et godt lederskap. At det i det overordnede bildet av dirigentrollen er få prinsipielle konfliktpunkter eller ideologiske motsetninger er ingen triviell eller selvsagt observasjon. Innefor andre humaniora-disipliner er ideologiske ståsteder og konkurrerende paradigmer et tydelig trekk. Siden det er en fare for at min observasjon er en naiv harmoniforståelse, vil det i eventuelt senere arbeid være grunn til å undersøke nærmere det ideologiske grunnlaget for avveiningspunktene, og dermed de forskjeller i preferanser som ble identifisert.

Når det gjelder verifisering, vil jeg tilknytte noen kommentarer til funnene i lys av Kvaales (2005:168) perspektiv på generaliserbarhet, reliabilitet og validitet. Min vurdering er at det er få problemer knyttet til generaliserbarhet innenfor rammen av kordireksjon på høyt nivå. Konkurransesituasjonen var riktignok meget spesiell og viste dirigentene i en unormal situasjon. På den annen side vil ventelig forskjellene være mye større i et normalt dirigentutvalg, hvilket tilsier at den valgte undersøkelsesmetodikk viste en rimelig god evne til å tydeliggjøre profiler. Generaliserbarhet utover kordireksjon på høyt nivå, for eksempel til orkesterdireksjon, barnekor, næringsliv osv. krever en dypere drøftelse. Resultatenes pålitelighet (reliabilitet) må vurderes dels ut fra måten jeg etablerte den deskriptive modellen på og dels hvordan jeg har supplerte den med narrativer. Til modellen hentet jeg ut funn som var entydige og robuste, det vil si hvor flere indikasjoner pekte i samme retning og det ikke var noen kontraindikasjoner. Dette gjelder spesielt i arbeidet med å komme frem til de absolutte betingelsene i den deskriptive modellen. Det gjelder også hvilke funn jeg hentet ut av spørreskjemaene. Dette betyr imidlertid ikke at det ligger igjen en mengde ”ubrukte” data som ikke ”passet”. Kategoriene som inngår i *Innstuderingsprofil* fanger opp de aller fleste ”ikke-entydige” funn, hvor mangel på entydighet er eksplisitt fortolket som aksept for variasjon i dirigentens profil og beslutninger.

Validitet bør ifølge Kvale tilstrebes gjennom hele undersøkelsesprosessen, gjennom alle dens ledd. En blandet metode har bidratt til å sikre validitet. Det analytiske blikket

(attributtlisten) møtte virkeligheten i form av spørreskjemaet. Struktur og innhold i spørreskjemaet ble igjen utfordret av de kvalitative intervjuene. Deltagelsen og entusiasmen i Bologna-situasjonen sier også noe om validitet. Det at B-gruppen åpenbart fant spørreskjemaet meningsfylt er et tegn på det Kvale (op.cit.:170) kaller *kommunikativ validitet*. Begrepsbruken og kategoriseringen var simpelthen egnet til å starte en diskursiv prosess. Jeg opplever også selv en viss *pragmatisk validitet*, ved at jeg gjenkjenner funn fra undersøkelsen i min egen dirigentpraksis. Jeg vurderer prosessen under ett som forsvarlig, men det er grunn til å stoppe opp nettopp ved et par punkter knyttet til min egen person. Ved at jeg selv er på innsiden, vil jeg kunne ha en tilbøyelighet til å søke etter orden og struktur der denne ikke finnes i materialet, men hvor jeg selv skaper den ut fra meg selv som ”skjult” intervjuobjekt. Videre er jeg selv også dirigent. Det betyr at jeg kunne ha interesse av at profilen på godt og dårlig musikalsk lederskap stemmer med mine egne styrker og svakheter, eller en mer moderat utgave: Min temainteresse som forsker vil kunne farves av min temainteresse som dirigent. Jeg har forsøkt å bøte på dette ved en blandet metode med flere kryssende blikk. På denne måten har jeg gitt meg muligheten til å imøtegå meg selv, med andre ord; lære.

Verdien av blandet metode

Et sangerorientert ståsted for å forstå dirigentrollen ble valgt fordi det ville gi et friskt blikk på rollen, et blikk som ikke har vært så vanlig. Det var også klart at en intervjubasert metode ville avhenge av sangernes evne til refleksjon omkring temaet. Bruk av kvalitativt intervju alene ville gitt mange av de samme innsiktene. Sammenlikning med resultater fra spørreskjemaet har imidlertid tilføyd noe vesentlig; en større sikkerhet rundt hvorfor en bestemt begrepsbruk fungerer bedre enn en annen. Overraskelsen over hvorfor et i tema i spørreskjemaet ikke dukker opp i A-gruppen forteller også viktige ting om substansen i de enkelte temaene. Spørreskjema alene ville gitt omtrent de samme innsiktene på hvert tema som var inkludert, men det ville ikke vært mulig å vurdere hvor komplett attributtlisten var eller den relative betydning av de enkelte attributter. En modifisert spørreskjemaundersøkelse med tydelig kontekst og premisser for relativ vurdering av attributter ville vært mulig, men komplettheten ville fortsatt være et ubesvart spørsmål. I og for seg er dette en triviell påpekning, i en spørreskjemaundersøkelse får man svar på det man spør om og kun det. Et annet viktigere spørsmål er om de kvalitative intervjuene kunne vært gjort uten attributtlisten, altså en a priori konstruksjon av dirigentrollen, og generert de samme innsiktene. Det kunne de bare delvis gjort, siden mange oppfølgingsspørsmål var basert på min egen innsikt. Både utdypende, bekreftende og avkreftende oppfølgingsspørsmål ble mer presise med forhånds-

innsikten. I tillegg ga forhåndsinnsikten en bedre bakgrunn for å ta standpunkt til ordbruken i analyse av de kvalitative intervjuene.

Jeg vil også knytte noen kommentarer til rekkefølgen av min tenkning når jeg har brukt en blandet metode. Arbeidet med attributtlisten ble gjort først, kombinert med en første runde med litteraturgjennomgang. Det betyr at jeg hadde ganske mange begreper og bilder i eget hode idet jeg startet de kvalitative intervjuene. Jeg la likevel stor vekt på å la informantene resonnere fritt og upåvirket. I analysen av intervjuene så jeg i første omgang helt bort fra attributtene og den implisitte strukturen de innebærer. Når jeg imidlertid fant at de fleste begrepene i spørreskjemaet også forekom i A-gruppen, brukte jeg attributtlisten til å lete etter fellesbegreper og summerende begreper der det var åpenbart at informantene i A-gruppen snakket om det samme. Arbeidet med dirigering og kognisjon ble gjort etter intervjuene, men før analysen av dem. Annen runde litteraturgjennomgang ble gjort før og samtidig med analysen av intervjuene. Sammensetning av begrepene til modellen ble gjort til slutt. Modellen avspeiler nesten utelukkende A-gruppens tenkning, B-gruppens svar har kun bidratt til opprydning i begreper. En kort kommentar om sitering fra intervjuene er her på sin plass. Enkelte informanter er sitert hyppigere enn andre. Det betyr ikke at de utgjør en større del av materialet eller representerer større innsikt. Men noen informanter hadde større evne enn andre til å formulere konsise setninger som med få ord uttrykte et hovedpoeng. Informanter som er mindre sitert kan ha bidratt minst like mye til begrepsavklaring og modellutforming, men formuleringene i betydning fulle setninger var mindre egnet til sitering.

8. Metodisk magi og magisk metode

Dirigentrollen er en merkelig rolle. I sin moderne utgave er ”den store orkesterdirigenten”, ifølge Norman Lebrecht, en heltemyte kunstig skapt for ikke-musikalske formål og opprettholdt av økonomisk nødvendighet. Den er en sosiologisk og ikke en kunstnerisk oppfinnelse.

He plays no instrument, produces no noise, yet conveys an image of music-making that is credible enough to let him take the rewards of applause away from those who actually created the sound. In musical terms [...] the conductor's existence is, essentially, superfluous [...] (Lebrecht, 1991:2)

Beundringen for heltemyten er spesielt knyttet til de store orkestrene og de store operahus, men den eksisterer også i mindre format og i mindre glamorøse utgaver i amatørkorpset og bygddekoret. På samme måte som det er lett å ta avstand fra selvhøytidelige nærlingslivsledere, er det lett å se at Lebrecht har gode poenger når han beskriver dirigentrollens ytre komikk. Ingen ville likevel avskrive lederskap som fenomen, selv om makt og forfengelighet til tider korrupperer ledere. På samme måte som medarbeidere i kompetanseintensive bransjer oppsøker gode ledere og godt lederskap, ønsker og oppsøker korsangere (og trolig musikere) gode dirigenter og godt drevne kor. Informantene i dette prosjektet gjenkjenner og verdsetter godt lederskap. Lebrecht går til ytterpunktet når det gjelder å fremstille dirigentrollens mindre sympatiske sider, men det ville ikke være noe poeng hvis han ikke mente at den også er fokuspunktet for oppriktig musikalsk visjon og innlevelse. Dirigentrollen er mer enn makt, forfengelighet og sosiologisk konstruksjon. Dirigenten er også hun som får individualistiske sangere til å puste sammen i Arvo Pärts taktløse meditasjoner, han som greier å få en guttegjeng til å elske gregorianske hymner og han som driver et bygdekor til å synge Griegs salmer på en måte de ikke trodde de kunne. Dirigentrollen er en mangefasettert rolle, kanskje i en slik grad at vi vanskelig kan snakke om noen enkelt rolle. *Dirigent* er muligens like lite entydig som *sjef*. Mitt prosjekt har likevel vært å undersøke grunnleggende trekk ved fenomenet musikalsk lederskap. Dirigentrollen er tildels en uforståelig rolle for folk flest. Jeg har møtt mange som ikke skjønner at man må gå på høyskole i flere år for å veive med hendene foran et korps eller et kor. Dirigentrollen er dårlig forstått, enten det fremkommer som nesegrus beundring eller som rop om keiser uten klær. Med en så tåkebelagt rolle er det ikke å undres over at vi har problemer med å beskrive den med ord, og enda mindre ha et begrepsapparat for å analysere den. Her fremstår et stort og viktig paradoks: Vi har problemer med å beskrive og forstå dirigentrollen, men vi har ingen

problemer med å erfare den. Jeg har selv opplevd personer som aldri før har sunget respondere på mine dirigentgester, hvor de i tillegg også forstår at det gjør en forskjell for dem, at det hjelper dem til å synge bedre. Denne observasjonen må bety at å respondere på gestisk musikalsk lederskap ikke primært er en kompetanse, men en grunnleggende menneskelig tilbøyelighet.

De siste tiårenes forskning på musikkognisjon, hvordan den menneskelige organisme bearbeider og produserer lyd og bevegelse, bekrefter det naturlige i sammenhengen mellom kroppslige gester og musikalske forløp. Hvorfor er da fortsatt beskrivelse og forståelse av dirigentrollen så mangelfull? Kombinasjonen av nesegrus beundring og uforstand kan i stor grad tilskrives problemet med å forbinde de vanskelig gripbare sidene ved dirigentrollen (magien) og de praktisk-pedagogiske sidene (metoden). Mitt prosjekt har vært å undersøke denne forbindelsen eller dette mellomrommet. Det spørsmålet som må stilles for å kunne undersøke mellomrommet er: Hva er det som gjør at det virker? Det spørsmålet må først og fremst besvares av de som lederskapet utøves på og med. Ingen synes å ha inntatt sangernes ståsted for så å systematisk undersøke hvordan sangere opplever musikalsk lederskap og hvilke ord de setter på det. Den empiriske undersøkelse jeg har gjort er et første forsøk på dette.

Modell for lederskap

Basert på de kvalitative intervjuene, med innspill til struktur og begrepsvalg fra spørreskjemaene, har jeg foreslått en deskriptiv modell for dirigentrollen. Modellen, underforstått modell for et godt musikalsk lederskap, består av tre typer ingredienser; *absolutte* betingelser, *muliggjørende* betingelser og *innstuderingsprofil*. De absolutte betingelsene er dirigentattributter som må være tilstede for at lederskapet skal fungere. Disse omfatter *kontakt*, *autoritet*, *oppriktighet*, *visjon* og *troverdighet*. Troverdighet inneholder en viktig komponent som er kalt *kroppslig kongruens*. At betingelsene omtales som absolutte betyr ikke at sangere forventer umenneskelig perfeksjon, det betyr snarere at alle faktorene er nødvendige, utvetydige og i hovedsak frie for interne spenninger. Sagt på en annen måte, det synes å være konsensus om at de er nødvendige og hvorfor. De muliggjørende betingelsene omfatter *mentorskap* og *intensitet*. De er muliggjørende i den forstand at de styrker eller svekker de absolutte betingelsene mer enn de er selvstendige faktorer. Mentorskapet innebærer pedagogiske valg og kunne således oppfattes som en del av innstuderingsprofil. Men mentorskap omfatter balansen mellom krav og hjelp i videste forstand, også under

fremførelse. Intensitet er enda tydeligere som en ren muliggjørende faktor, den har ingen egenverdi om den ikke er i kombinasjon med andre faktorer. Innstuderingsprofil omfatter de faglig-pedagogiske hovedvalgene en dirigent gjør ved innstudering. Det er under begrepet innstuderingsprofil vi lettest kan se de ytre kjennetegn på ulike dirigentprofiler; den effektivitetsorienterte prosjektlederen, den klangorienterte sanglæreren og den tekstorienterte presten, for å karikere litt. Det er viktig å bemerke at de fire faktorene som inngår i innstuderingsprofil ikke er en liste som har fremkommet via pedagogisk tenkning. De vil både kunne være ufullstendige og utilstrekkelige i forhold til etablerte pedagogiske og didaktiske rammeverk for dirigentrollen. I dette prosjektet har de fremkommet som bevisste eller ubevisste valg dirigenter gjør, slik det observeres av korsangere. Innstuderingsprofil i modellen er derfor ikke ment som noe rammeverk for didaktikk, men som bevisstgjøring av hvordan bakgrunn, kompetanse og posisjon kan farve en dirigents arbeidsmåte. Til forskjell fra de absolutte og muliggjørende betingelsene, innrømmer sangere at innstuderingsprofil inneholder avveininger, og at ulike valg respekteres. Sangere har personlige preferanser, men lever godt med avvik fra egen preferanse hvis de absolutte betingelsene er på plass. En av grunnene til denne aksepten kan være at innstuderingsprofil oppfattes vel så mye som preget av dirigentens bakgrunn som at den er beslutningsdrevet. Siden sangere innser at dirigentens person utgjør en slags summerende helhet, aksepterer de mer variasjon her enn i de absolutte betingelsene. Noe forenklet kunne man si at de absolutte betingelsene er dirigentens inngangsbillett til sangerens hjerte, mentorskap og intensitet gir en mulig oppgradering av billetten og innstuderingsprofil er det spillerom eller de frihetsgrader dirigenten innrømmes når han eller hun først er innenfor.

Det er åpenbart at informantene var i stand til å beskrive musikalsk lederskap. Man må også kunne si at beskrivelsene ofte var innsiktsfulle, selv om mange av tankene og svarene ble artikulert for første gang av informantene. Det må derfor være mulig å konkludere at det lot seg gjøre å nærme seg dirigentrollen fra sangerens ståsted. Det er også rimelig å konkludere at sangerens perspektiv tilfører noe nytt, de begreper som benyttes, og hvordan de kunne sammenstilles i den deskriptive modellen, kan ikke uten videre leses ut av eksiterende dirigentlitteratur.

Begrepsmessig bro?

Har det vært mulig å bygge en begrepsmessig bro mellom *ubeskrivelig magi* på den ene siden og *spesifikke dirigentferdigheter* på den andre siden? Det er kanskje for ambisiøst å svare bekreftende på det. Samtidig viser prosjektarbeidet at det finnes en arena, en diskurs, i dette

mellomområdet. Det går an å snakke om avgjørende sider ved en dirigents lederskap ved å bruke konkrete begreper for relasjonen mellom dirigent og sanger. Når jeg bruker begrepet metodisk magi i kapitteloverskriften, henspeler det på at det er mulig å tenke systematisk på hva som gjør at en dirigent "har alt". Magien handler om fenomener som umiddelbar kontakt, autoritet, oppriktighet, visjon og troverdighet. Selv om slike fenomener like mye er gitt av væremåte som bevisste ferdigheter, er det likevel mulig for en dirigent å reflektere over dem og seg selv med et kritisk blikk. Er jeg ærlig overfor sangerne når det gjelder mine motiver? Gjør jeg nok for å se sangerne? Kan jeg gjøre noe for å styrke min autoritet? Er mitt gestiske repertoar rikholdig nok til å formidle min visjon? Det er fullt forståelig om dirigenter tenker at de er som de er og at det gjelder å gjøre det beste ut av sin væremåte og sine ferdigheter. Likevel vil mange dirigenter kunne lykkes bedre, spesielt i det lange løp, om de er villige til selvutvikling, se seg selv utenfra og være mer bevisst på virkningen av eget lederskap.

Mellomområdet er også en arena for å se tekniske ferdigheter og didaktisk metode i stort perspektiv. Når jeg bruker begrepet magisk metode i kapitteloverskriften, henspeler det på at didaktiske valg vil påvirke de absolutte og muliggjørende betingelsene, altså påvirke magien. Problemfokus, altså hvordan dirigenten bringer et verk fra begynnelse til konsertklart, vil påvirke opplevd intensitet. Meningsfokus vil påvirke hvordan visjonen oppfattes og kanskje også både oppriktighet og troverdighet. Enhver *hang-up* i bestemte temaer, forestillinger eller problemer vil kunne true den opplevde autoriteten. Ofte vil dirigentens didaktiske metode være preget av hva han eller hun tror skal til for komme til det ønskede musikalske resultatet. Prosessen frem mot resultatet forutsetter utøvelse av lederskap. Men tenker jeg som dirigent nok på hvordan lederskapet faktisk virker? Og er jeg i stand til å gjøre didaktiske valg som har mulighet for å virkeliggjøre magiske øyeblikk? Eller motsatt vei, hvordan kan jeg oversette den magi jeg drømmer om til konkrete valg når det gjelder didaktisk opplegg? Siden læreraspektet av dirigentrollen er så åpenbart og så fremtredende for kordirigenter, kanskje bare med et delvis unntak for profesjonelle kor, ville det være å forvente at dirigenter er mer bevisste når det gjelder fremgangsmåte ("metode") enn de tenker over hva som gjør lederskapet glitrende ("magi"). Dyktige dirigenter vil ofte oppfattes å ha en magisk metode. Likevel tenker trolig de færreste metodisk på de fenomenene som inngår i den foreslåtte modellen. Det kan man neppe forvente, all den stund denne diskursen i beste fall er latent, i betydningen eksisterer uartikulert, blant sangere og dirigenter.

Diskurs og diskursorden

En bieffekt av datainnsamlingen (eller kanskje er det en hovedeffekt?) var at Bologna-situasjonen utviklet seg nærmest til et stort kollokvium. Naturlig nok var eksponeringen for såvidt mange forskjellige og dyktige dirigenter i seg selv stimulerende for sangerne. Men intervjusituasjonene og spørreskjemaene ga både rom for og struktur til diskusjonene. Min fortolkning er at diskursen omkring musikalsk lederskap er latent blant korsangere. Jeg kaller diskursen latent, fordi mange av begrepene og tankene finnes der, men de er i liten grad bragt frem i fellesrommet, diskutert og problematisert. På mange måter ga Bologna-situasjonen en ramme for diskusjon og erkjennelse utover det man normalt finner. Sangerne demonstrerte både bevissthet og refleksjon omkring musisering og lederskap. Derimot hadde de liten erfaring med å sette ord på det, og enda mindre erfaring med å tenke systematisk på det. Fraværet av struktur og omforente begreper ga rett og slett ikke rom for det. Det synes derfor overmodent å bringe diskursen ut i fellesrommet, hvor den kan artikuleres tydeligere, eller kanskje må den (re)konstrueres. Dette prosjektet er ment å bidra til nettopp det. En umiddelbar effekt er min egen refleksjon over egen praksis. Dirigering er såvidt orientert mot ferdigheter og gjøremål, at det kan bli lite rom for vurdering av eget lederskap. Jeg har erfart at slik *off-stage* refleksjon kan forandre hvordan jeg møter ensemblet. I øyeblikkene hvor man skal konsentrere seg om musikken inngår bevissthet om eget lederskap som en del av den samlede forberedelse, på linje med verkinnstudering og gestisk forberedelse. Åpen samtale i fellesrommet vil øke bevissthet og forståelse for musiseringens vesen. Dette vil både kunne prege hvilke forventninger og krav som stilles til en dirigent, og hvordan sangere møter en dirigent under innstudering og fremførelse. Utdannelse og faglig utveksling innen dirigentfaget er utpreget individorientert og erfaringsbasert. En faktabasert og vitenskaplig vinkel, som dette prosjektet er et lite bidrag til, er et nødvendig supplement. Rammeverk og felles begreper gjør det enklere å se rollen helhetlig, utveksle faglige erfaringer og videreutvikle utdannelsesopplegg.

Innenfor rammen av kor på høyt nivå i musiseringssituasjonen, fremtrer sangeres forventninger til et godt lederskap som en tydelig dirigentprofil. Selve beskrivelsesmåten, de begreper som brukes og måten sangerne resonnerer på, synes såvidt enhetlig og konsistent at det er mulig å snakke om kordirigenten og kordirigering som et velavgrenset diskursivt område. Erfaringen fra selve datainnhentingsprosessen ga også signal om dette. Men det gjenstår å se om analysen og forslaget til deskriptiv modell finner gjenklang hos sangere og dirigenter flest. Jeg har kommet med noen betraktninger om gyldighetsområdet for funnene.

Det er ingen urimelig hypotese at modellen vil være relevant utenfor de avgrensninger som ble gjort i dette prosjektet. Både begreper og modellen kan vise seg å være robuste. Men avveininger og vektlegging vil kunne se annerledes ut. Som det ble påpekt i kapittel 1, ville det ikke være mulig innenfor rammen av dette prosjektet å systematisk undersøke diskursens allmenne gyldighet eller grenser. Men slike undersøkelser er ikke umulige å gjennomføre og noen utvidelser av arbeidet vil kunne gjøres med samme type opplegg.

Videre arbeid

Utenfor rammen ”kor på høyt nivå i musiseringssituasjonen”, vil forventningene til dirigentrollen kunne se annerledes ut. Det er en rekke spørsmål som dette prosjektet ikke gir svar på og som kan adresseres i videre arbeider. Vil synet på dirigentrollen endres dersom vi undersøker andre typer kor, som barnekor, bedriftskor og kirkekor? Det kan tenkes at kor med andre mål og sangere med andre motiver for deltagelse vil vektlegge andre faktorer. Det musikalske nivå, uavhengig av type kor, kan også ha betydning. Dette vil være relativt enkelt å undersøke, siden det i hovedsak kan gjennomføres som en ren utvidelse av dette prosjektet. Et viktig sidetema i en slik utvidelse er betydningen av dirigentens kompetansenivå. Vil sangeres beskrivelse av et velfungerende musikalsk lederskap endre seg når de står overfor dirigenter uten eller med svake grunnleggende dirigentferdigheter? Vil beskrivelsen kunne være så annerledes at selve begrepsmodellen jeg har foreslått kollapser? Det er absolutt tenkbart, men spørsmålet er trolig nært koblet til type og vanskelighetsgrad av musikken som dirigeres. I Bologna-situasjonen ligger det et implisitt samsvar mellom dirigentenes ferdighet og verkene som ble dirigert. Hvis vi tenker oss situasjoner hvor det ikke er samsvar, dirigentens kompetansenivå ligger langt under det musikken krever, vil da nye fenomener komme for dagen? Vil da sangerne ta i bruk andre ord og begreper for å beskrive det musikalske lederskapet? Det ville ikke være urimelig å anta at det finnes et slags hierarki for behovstilfredsstillelse når det gjelder lederskap. Det vil si at sangere vil kunne ha en tendens til å beskrive det som kommer til syne i situasjonen og ikke kommentere det som ikke manifesterer seg. Det er heller ikke åpenbart at det er slik. De absolutte betingelsene i modellen er såvidt allmenne at de kan overleve ulike kompetansenivåer hos dirigenten. I en viss grad har også noen av betingelsene plass for manglende kompetanse, det vil for eksempel fanges opp i autoritet og mentorskap.

Bologna-situasjonen var spesiell ved at sangerne møtte dirigenter de ikke hadde opplevd før, de ble eksponert for dem i meget kort tid og ville høyst sannsynlig ikke treffe dem igjen. Vil sangere oppfatte og bedømme dirigenter annerledes i et engangsmøte enn i en

vedvarende situasjon? Vil beskrivelsen av prosjektdirigenten være annerledes enn laglederen og teambyggeren? Informantene i A-gruppen brukte både Bologna-situasjonen og sin tidligere erfaring som grunnlag for sine resonnementer. Det betyr at dette spørsmål i noen grad ble adressert i prosjektet. Prosjektsituasjonen er mer krevende for dirigenten i den forstand at mye må fungere ”første gang”, det er mindre rom for dirigentens egen læring og korreksjon underveis. På den andre siden er prosjektsituasjonen enklere for dirigenten ved at han eller hun kan overleve misnøye med enkelte svakheter, som ville vært uakseptable over lengre tid. Dirigenten som teambygger stiller trolig større krav til helheten i dirigentens profil. A-gruppen kommer med flere eksempler på dirigenter som har vært attraktive ledere i en viss periode, men som ikke har maktet å bygge et godt ensemble over lang tid. Dette prosjektet har bare kunne pirke i overflaten av slike temaer, og det ville være interessant å undersøke mer detaljert hva slags *trade-offs* sangere gjør på kort og lang sikt. Når er de villige til å leve med svakheter, hvilke svakheter er de villige til å leve med mot hvilken kompensasjon? Slike avveininger vil også kunne henge sammen med dirigentens kompetansenivå såvel som type musikk og samsvar mellom kompetansenivå og musikk.

Alle tilleggsspørsmålene ovenfor handler fortsatt om sangernes opplevelse. Men det ville også være interessant å undersøke dirigenters syn på modellen, deler de sangerens begrepsbruk? Mange dirigenter er også sangere, slik at det store misforholdet ville være overraskende. Men dirigenter vil kunne legge mer vekt på faktorer som de mener sangere ikke verdsetter nok, men som likevel er viktige forutsetninger. Dette leder til et spørsmål i randen av musikk og musisering; hvor annerledes er musikalsk lederskap enn lederskap generelt? Hvor viktig er det spesifikt musiske i den foreslåtte modellen? Det finnes en omfattende lederskapslitteratur, hvor musikalsk lederskap utgjør en marginal del. De få forfatterne som har våget å bringe musisering over i andre samfunnssfærer har tilført innovative og vesentlige perspektiver. Musikere har en unik referanseramme for lederskap og kommunikasjon, men den er utpreget opplevelsesorientert og sjelden verbalisert. Musikerses samhandlingsform har potensiale til å inspirere andre sektorer mer enn det har gjort til nå. For at musisering og musikalsk lederskap skal kunne ha overføringsverdi til andre kunstarenaer, øvrig kultursektor og samfunnsliv generelt, er større grad av verbalisering nødvendig. Musisering som opplevelsesarena tas i noen grad i bruk i næringslivssammenheng, men overføringen får større verdi når den kan kombineres med verbalisering og refleksjon. Det vil også bidra tilbake til musikkfæren, ved at parallellene øker forståelsen for musikkens vesen og dens unike bidrag. Som for all musisering er også dirigering basert på opplevelse. Beskrivelser blir flyktige, realiteten unnslipper ordene. Dette prosjektet har forsøkt å gripe viktige sider ved musikalsk

lederskap og fange dem i ord. Interessen og entusiasmen i informantgruppen var et synlig bevis på at det er et viktig forsøk. Det er en trøst at det alltid er opplevelsen som teller, og at ethvert forsøk på formidle erfaringen med ord uansett har verdi, simpelthen fordi det styrker opplevelsen å kunne dele den gjennom samtale.

9. Litteratur

- Baalsrud, Ida (2003): "Koret – ditt speilbilde. Verdien av å bli mer bevisst på kommunikative prosesser i korarbeidet", deloppgave i korledelse hovedfag ved Norges Musikkhøgskole.
- Baker, Alan Lee (1992): "Creating conductors: An analysis of conducting pedagogy in American higher education", del av doktorgrad ved Stanford University. (Publ. av UMI Dissertation Services, Ann Arbor, Michigan 1994)
- Bengtsson, Kjell og Laxvik, Ingvar (1982): *Människan i kören*, Stockholm: Carl Ehrmans Musikförlag.
- Bergesen, Tiri Schei (1998): "Stemmeskam. Hemmede stemmeuttrykks fenomenologi, arkeologi og potensiell rekonstruksjon gjennom sangpedagogikk", hovedoppgave i musikkpedagogikk ved Høgskolen i Bergen.
- Boult, Adrian C. (1949): *A handbook on the technique of conducting* (1. utgave publisert i 1920), London: Hall The Publisher Limited.
- Bregman, Albert S. (1990): *Auditory Scene Analysis*, Cambridge, MA: MIT Press.
- Breistein, Christian (2004): "Dirigentrollen og kommunikasjon. En studie av oppfatninger og praksis hos noen dirigenter og musikere", Hovedoppgave i etnomusikologi ved Griegakademiet, Universitetet i Bergen.
- Bruscia, Kenneth E. (1994): *IAP - Improvisation Assessment Profiles : kartlegging gjennom musikkterapeutisk improvisasjon* (oversettelse, introduksjon og kommentarer av Brynjulf Stige og Bente Østergaard), Sandane: Høgskuleutdanninga på Sandane.
- Collin, Finn og Køppe, Simo (Red.) (2007): *Humanistisk Videnskapsteori*, 2. utgave, København: DR Multimedie.
- Caplin, Thomas (1997): *Fra teknikk til musikk – en bok om korledelse*. Oslo: Musikk-Husets Forlag.
- Dahl, Tone Bianca (2002): *Korkunst*, Stavanger: Cantando Musikkforlag.
- du Quercy Ahrén, Thomas (2002): *Orkesterdirigering – en studie av orkesterdirigentens gestik, repetitionsteknik och ledarskap ur ett didaktisk perspektiv*, Akademisk avhandling för filosofie doktorsexamen, Musikvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet.
- Durrant, Colin (2003): *Choral Conducting: Philosophy and practice*, New York: Routledge.
- Ehmann, Wilhelm (1949): *Die Chorführung, Band II - Das künstlerische Singen*, Kassel: Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle.
- Ericsson, Eric, Ohlin, Gösta og Spånberg, Lennart (1974): *Kördirigering*, Stockholm: Sveriges Körförbunds förlag.

- Fogh Jensen, Anders (2001): *Metaforens magt – Fantasiens fostre og fornuftens fødsler*, Århus: Forlaget Modtryk.
- Godøy, Rolf Inge (2006): "Gestural-Sonorous Objects: embodied extensions of Schaeffer's conceptual apparatus", *Organised Sound 11(2) 2006*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Godøy, Rolf Inge., Haga, Egil., and Jensenius, Alexander. (2006). "Playing 'Air Instruments': mimicry of sound-producing gestures by novices and experts." In S. Gibet, N. Courty and J.-F. Kamp (eds.) *GW2005, LNAI 3881*, pp. 256–67. Berlin Heidelberg: Springer Verlag.
- Hagenes, Reidun (2006): *Du må vite hva du vil høre! Ideer og metoder i barne- og ungdomskorarbeidet*, Oslo: Cantando Musikkforlag.
- Hanken, Ingrid Marie og Johansen, Geir Rosenløv (1998): *Musikkundervisningens didaktikk*, Oslo: Cappelen Akademi Forlag.
- Hastrup, Thure (1991): "Introduksjon" til Aristoteles: *Retorik*, København: Museum Tusculanums Forlag.
- Fowler, Charles & Swan, Howard (1987): *Conscience of a Profession: Howard Swan, Choral Director and Teacher*, Hinshaw Music.
- Imerslund, Katrine (2000): "Det sårbare selvuttrykk. Sang sett i lys av narcissistisk problematikk", hovedoppgave i musikkvitenskap ved Universitetet i Oslo.
- Inghelbrecht, Désiré-Émile (1949): *Le chef d'orchestre et son équipe*, Paris: Renè Julliard.
- Kjerschow, Peder Christian (1991): *Musikk og mening. En studie i musikkforståelse med utgangspunkt i Eduard Hanslick*, Oslo: Idé og tanke.
- Knudsen, Harald (2001): *Sirenene – Om jazz og ledelse*, Kristiansand: Høyskoleforlaget.
- Knudsen, Kristin (2003): "Koret - et rom for danning? En studie av en korpraksis i danningsteoretisk perspektiv", hovedoppgave ved Bergen Lærerhøgskole.
- Kvale, Steinar (2001): *Det kvalitative forskningsintervju*, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Larsen, Eli Grasmø (1998): "Kvalitet i samspill. Intervju med seks musikkterapeuter med tanke på å sette opp kriterier for kvalitet i samspill", hovedfagsoppgave i musikkvitenskap ved Universitetet i Oslo, Institutt for musikk og teater, avdeling for musikkvitenskap.
- Lebrecht, N (1997): *The maestro myth: Great conductors in pursuit of power*, London: Simon and Schuster.
- Leman, Marc (2008): *Embodied Music Cognition and Mediation Technology*, London: The MIT Press.
- Lewis, Joseph (1945): *Conducting without fears. Part II. Choral and orchestral conducting*, London: Scherberg, Hopwood & Crew.
- Lindeman, Trygve (1957): *Lærebok i taktering for kor-dirigenter*, Oslo: Aschehoug & Co. (W. Nygaard).

- Malko, Nicolai (1950): *The conductor and his baton. Fundamentals of the technic of conducting*, København: Wilhelm Hansen.
- Neidig, Kenneth og Jennings, John W. (1967): *Choral Director's Guide*, West Yeack, New York: Parker Publishing Company.
- Nielsen, Frede V. (1998): *Almen musikkdidaktik*, København: Akademisk Forlag.
- Persen, Åsne Berre (2005): "Utrolig å få synge ut" – om hvordan sangglede kan fremmes og hemmes", hovedoppgave i musikkvitenskap ved Universitetet i Oslo.
- Rusten, Einar (1997): "Muisering blant voksne amatører", hovedoppgave i musikkvitenskap ved Universitetet i Oslo.
- Ruud, Even (1990): *Musikk som kommunikasjon og samhandling – Teoretiske perspektiv på musikkterapien*, Oslo: Solum Forlag.
- Ruud, Even (1996): *Musikk og verdier – Musikkpedagogiske essays*, Oslo: Universitetsforlaget.
- Ruud, Even (1997): *Musikk og identitet*, Oslo: Universitetsforlaget.
- Schjelderup, Guro (2005): "Det er gøy!" En undersøkelse om motiver for å synge i kor", masteroppgave i musikkvitenskap ved Universitetet i Oslo.
- Sandberg Jurström, Ragnhild (2000): "Ledaren – pedagogen – konstnären. En studie av körledares uppfattningar och upplevelser av rollen som körledare", C-uppsats i musikkpedagogikk ved Musikhögskolan – Göteborgs Universitet.
- Sandberg Jurström, Ragnhild (2001): "Sång i samspel. En studie av körsångares lärande i kör", magisteroppgave i musikkpedagogikk ved Musikhögskolan – Göteborgs Universitet.
- Schonberg, Harold C. (1967): *The great conductors*, New York: Simon and Schuster.
- Shelemay, Kay Kaufman (2001): *Soundscapes: Exploring music in a changing world*, New York: Norton.
- Snyder, Bob (2000): *Music and Memory - An Introduction*, London: The MIT Press.
- Sundberg, Ole Kr. (2000): *Musikktenkningens historie – Antikken*, Oslo: Solum Forlag.
- Thomas, Knut (1953): *Lehrbuch der Chorleitung*, Bd 1, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Uggla, Madeleine (1979): *För kör: Handbok för körledare och körsångare*, Stockholm: Edition Reimers.
- Wigram et al., Tony, Nygaard Pedersen, Inge, Bonde, Lars Ole (2002): *A comprehensive guide to music therapy – theory, clinical practice, research and training*, London: Jessica Kingsley Publishers.
- Wilson, Margareth & Knoblich Günther (2005): "The Case for Motor Involvement in Perceiving Conspecifics", *Psychological Bulletin*, Vol. 131, No. 3, 460-473, American Psychological Association.

- Winther Jørgensen, Marianne & Phillips, Louise (2006): *Diskursanalyse som teori og metode*, 1. utgave 1999, Roskilde: Roskilde Universitetsforlag.
- Øhrn, Konrad Mikal (2006): *Korledelse – Om motivasjon og metode*, Stavanger: Cantando Musikkforlag.
- Øhrn, Konrad Mikal (1990): "Korlederens selvoppfatning", Hovedoppgave i musikkpedagogikk ved Bergen Lærerhøgskole.
- Østerberg, Dag (2003): *Brahms*, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Åhlen, David (1949): *Kördirigenten – en handbok i körfostran och kördirigering*, Stockholm: Nordiska Musikfölaget.

Vedlegg 1: Colin Durrants "Model for an effective choral conductor"

I Philosophical Principles Underpinning Role

- a knowledge of the choral repertoire
- a knowledge of the human voice
- an image to the music prior to rehearsal
- an awareness of the aesthetic potential of the music
- an understanding of the conductor's role

II Musical-Technical Skills

- appropriate aural and error detection skills
- the ability to give clear intentions of tempo, dynamics, phrasing through appropriate gesture
- the ability to demonstrate accurately and musically
- recognition of the importance of warming up voices
- strategies for establishing the character of the music at the earliest opportunity

III Interpersonal Skills

- the capacity to create a positive non-threatening environment
- the capacity to communicate clearly and unambiguously
- the desire to encourage healthy singing
- the capacity to enable choral and vocal development
- the ability to make singers feel confident and comfortable
- the ability to pace rehearsals effectively
- the expectation of the highest standards possible

(Durrant, 2003:100)

Vedlegg 2: Lederskapsattributter og kilder

ATTRIBUTT	KILDE	ELEMENT
a Visjon / musikalsk idé	Knudsen Retorikken	Stifinner Logos
b Etisk grunnlag / motiver	Retorikken	Ethos
c Musikalsk vilje / selvstendighet	Bruscia Retorikken	Salience Pathos
d Spenning / energioverføring	Bruscia Knudsen	Tension Energioverføring
e Forutsigbarhet / variabilitet	Bruscia	Variability
f Integrasjon / presisjon	Bruscia	Integration
g Kroppslig troverdighet / balanse	Bruscia Retorikken	Congruence Ethos
h Mentorskap / veiledning	Knudsen	Mentor

Vedlegg 3: Spørsmålsliste for A-gruppen

MUSIKALSK LEDERSKAP – SPØRSMÅL TIL GRUPPE A

(Både introduksjon og spørsmål gis muntlig)

Introduksjon:

Min masteroppgave handler om ”musikalsk lederskap”, dvs. dirigentrollen. Dette er en uvanlig sammensatt rolle, med innslag av rollen som pedagog, leder, mentor, estetiker og musiker. Jeg skal se spesielt på det musikalske lederskapet sett fra koristens ståsted. Det er mest skrevet om direksjon fra dirigentens ståsted, dirigentens selvforståelse, motivasjon og intensjoner. Men hvordan er virkningen av lederskapet, hvilket begreper bruker de som blir ledet?

Som en innledende del av arbeidet har jeg tenkt å bruke Bologna-situasjonen for å eksplorere temaet. Jeg har delt inn i to grupper, en gruppe som får helt åpne spørsmål uten særlig styring og en gruppe som får mer spesifikke spørsmål. Hensikten er å undersøke hva slags refleksjonsnivå man kan forvente av korsangere.

Tusen takk for at du vil bidra i gruppe A. Det vil kreve ca 1 time. Jeg gjør lydopptak av samtalen. Svarene behandles konfidensielt.

Spørsmålene tjener kun som middel til å åpne en diskusjon og stimulere tenkningen. Hvis vi finner noen temaer spesielt interessante, kan vi godt dvele ved disse.

SPØRSMÅL

1. Når det musikalske lederskapet er godt, hvordan vil du beskrive det?
2. Når det musikalske lederskapet ikke er godt, hvordan vil du beskrive det?
3. Hva forventer du av en dirigent?
4. Hva forventer du ikke av en dirigent?
5. Hvis du har erfart forskjellige dirigenter, hva har vært forskjellene?

Jeg skal nevne en del mulige egenskaper eller attributter ved en dirigent. Hvordan kan man se disse egenskapene hos en dirigent? Hvilke ord ville du bruke om dette?

1. Visjon / musikalsk idé
2. Etisk grunnlag / motiver
3. Musikalsk vilje / selvstendighet
4. Spenning / energioverføring
5. Forutsigbarhet / variabilitet
6. Integrasjon / presisjon
7. Kroppslig troverdighet / balanse
8. Mentorskap / veiledning

Vedlegg 4: Spørreskjema for B-gruppen

MUSIKALSK LEDERSKAP – SPØRRESKJEMA GRUPPE B

Utdypning og eksemplifisering av begreper brukt i skjemaet. Ordene som er brukt til å eksemplifisere aspektene a – h er illustrative og ikke nødvendigvis uttømmende.

a Visjon / musikalsk idé

- det dirigenten finner i og hentur ut av det musikalske materialet
- stilfortrolighet og kunnskap om fremførelsespraksis osv.

b Etisk grunnlag / motiver

- er dirigenten i musikken eller tjener musiseringen andre hensikter?
- hvordan behandles sangerne?
- er dirigenten ego-sentrert?

c Musikalsk vilje / selvstendighet

- hvordan er evnen til å sette den musikalske idé ut i praksis?
- har dirigenten egenvilje eller lar dirigenten seg drive av sangerne
- lytter dirigenten overhodet ikke på sangerne, eller for mye?

d Spenning / energioverføring

- er lederskapet energisk? Eller livløst?
- er lederskapet overspent og overdrevet?
- er det balanse mellom spenning og avspenning?

e Forutsigbarhet / variabilitet

- er dirigeringen rigid og fastlåst?
- er dirigeringen fleksibel eller kontrasterende?
- er dirigeringen altfor spennende – ingen vet hva som vil skje?

f Integrasjon / presisjon

- i hvilken grad er dirigenten samkjørt med sangerne?
- greier dirigenten å samle og kanalisere energien i gruppen?
- behersker dirigenten detaljene og er signalene presise?

g Kroppslig troverdighet / balanse

- er det samsvar mellom musikken og uttrykte følelser
- er det samsvar mellom følelser og bevegelser?
- er dirigenten åpen eller sårbar?
- puster dirigenten med musikken?

h Mentorskap / veildning

- hjelper dirigenten sangerne til å yte sitt beste?
- viser dirigenten kunnskap til å hjelpe til å løse problemer?
- balanserer dirigenten å gi hjelp med å stille krav?

For hvert aspekt blir du på de neste sidene bedt om å krysse av på en skala. Det er ikke noe som er systematisk ”riktig” og ”galt”.

MUSIKALSK LEDERSKAP – SPØRRESKJEMA GRUPPE B

Noen fakta om deg selv:

Alder: ____ år

Stemmegruppe: __S __A __T __B

Hvor mange dirigenter har du hatt erfaring med over flere måneder? _____

Har du musikkutdannelse, i så fall hva slags og hvor lenge? _____

Spørsmål 1

Tenk gjennom alle dirigentkandidatene her i Bologna. Dette spørsmålet handler om i hvilken grad dirigeringssituasjonen viser eller ”avslører” ulike sider (aspekter) ved musikalsk lederskap. Du er altså her bedt om å mene noe om selve dirigeringssituasjonen, ikke kandidatene som sådan. Svarene skal baseres på erfaringen her i Bologna, ikke erfaringer du tidligere har hatt med dirigenter over lengre tid.

	Overhodet ikke	I liten grad	Usikker	I noen grad	I betydelig grad
Det var mulig å observere noe om: (sett ett kryss for hver linje)					
a Visjon / musikalsk idé /	0	0	0	0	0
b Etisk grunnlag / motiver	0	0	0	0	0
c Musikalsk vilje / selvstendighet	0	0	0	0	0
d Spenning / energioverføring	0	0	0	0	0
e Forutsigbarhet / variabilitet	0	0	0	0	0
f Integrasjon / presisjon.....	0	0	0	0	0
g Kroppslig troverdighet / balanse	0	0	0	0	0
h Mentorskap / veildning.....	0	0	0	0	0
i Annet, hva?_____	0	0	0	0	0

Kommentarer:

Spørsmål 2

Tenk gjennom den kandidaten du synes var best. Dette temaet handler om hvordan du opplevde denne dirigenten for hvert av aspektene fra spørsmål 1.

Hva kjennetegner best hvert aspekt for den dirigenten du synes var best?

(sett ett kryss for hver linje, er du i tvil i valget mellom to muligheter, velg den som passer best)

a	Visjon / musikalsk idé /	Fra- værende 0	Utydelig 0	Tilstede 0	Klar og sterk 0	Klar, men sær og tilgjort 0
b	Etisk grunnlag / motiver	Ego- sentrert 0	Noe fjern 0	Blandet i musikken 0	Tilstede 0	Lar seg fortape musikken 0
c	Musikalsk vilje / selvstendighet	Etter- givende 0	Kon- form 0	"Partner", gir og tar 0	Tar kontroll 0	Over- styrende 0
d	Spenning / energioverføring	Liv- løst 0	Av- spent 0	Blandet 0	Energisk 0	Over- spent 0
e	Forutsigbarhet / variabilitet	Rigid 0	Stabil 0	Variabel 0	Kon- trasterende 0	Uforut- sigbar 0
f	Integrasjon / presisjon	Uppresis 0	Ganske presis 0	Presis 0	Godt samkjørt 0	Over- signali- serende 0
g	Kroppslig troverdighet / balanse	Uenga- sjert 0	Balan- sert, men signalsvak 0	Sentrert, balansert 0	Noen over- drivelser 0	"Inkongruent", mye over- drivelser 0
i	Mentorskap / veildning	Lite opptatt av sangeres behov 0	Ser sang- erne 0	Balanserer hjelp og krav 0	Mye hjelp, lite krav 0	Over- hjelp- som 0

Hvilken kandidat var dette ? _____

Spørsmål 3

Tenk gjennom den kandidaten du synes var svakest. Dette temaet handler om hvordan du opplevde denne dirigenten for hver av aspektene fra spørsmål 1.

Hva kjennetegner best hvert aspekt for den dirigenten du syntes var svakest?

(sett ett kryss for hver linje, er du i tvil i valget mellom to muligheter, velg den som passer best)

a	Visjon / musikalsk idé /	Fra- værende	Utydelig	Tilstede	Klar og sterk	Klar, men sær og tilgjort
		0	0	0	0	0
b	Etisk grunnlag / motiver	Ego- sentrert	Noe fjern	Blandet i musikken	Tilstede i musikken	Lar seg fortape musikken
		0	0	0	0	0
c	Musikalsk vilje / selvstendighet	Etter- givende	Kon- form	"Partner", gir og tar	Tar kontroll	Over- styrende
		0	0	0	0	0
d	Spenning / energioverføring	Liv- løst	Av- spent	Blandet	Energisk	Over- spent
		0	0	0	0	0
e	Forutsigbarhet / variabilitet	Rigid	Stabil	Variabel	Kon- trasterende	Uforut- sigbar
		0	0	0	0	0
f	Integrasjon / presisjon	Upresis	Ganske presis	Presis	Godt samkjørt	Over- signali- serende
		0	0	0	0	0
g	Kroppslig troverdighet / balanse	Uenga- sjert	Balan- sert, men signalsvak	Sentrert, balansert	Noen over- drivelser	"Inkongruent", mye over- drivelser
		0	0	0	0	0
i	Mentorskap / veildning	Lite opptatt av sangernes behov	Ser sang- erne	Balanserer hjelp og krav	Mye hjelp, lite krav	Over- hjelp- som
		0	0	0	0	0

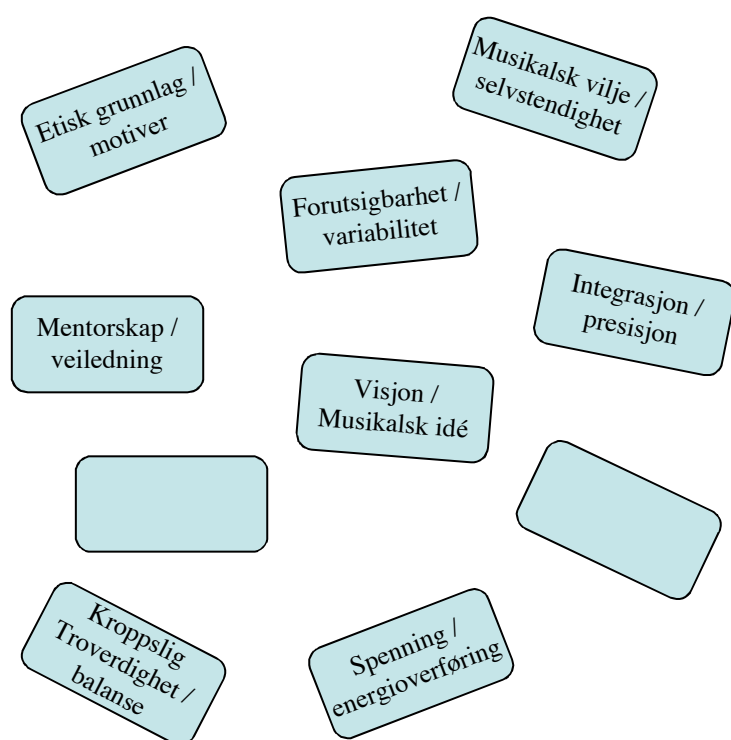
Hvilken kandidat var dette ? _____

Spørsmål 4

Dette temaet handler om hvilke aspekter ved dirigeringen du opplever som viktigst for et godt musikalsk lederskap.

Rangér aspektene etter hva som etter din mening er et godt musikalsk lederskap. Nummerér boksene under med 1, 2, 3 osv. hvor 1 betyr ”viktigst”, 2 ”nest viktigst” osv.

Det kan være sammenheng mellom flere av aspektene, slik at det er vanskelig å tenke på dem hver for seg. Forsøk likevel og tenk nøye gjennom flere ganger før du bestemmer deg. Sett tydelig tall ved siden av hver boks. De tomme boksene kan du bruke til å legge til andre aspekter, hvis det er nødvendig.



Skriv eventuelle kommentarer til din rangering:

